كلمة المخبر

في هذا العدد تحتفي مجلة الخطاب بمجموعة من الدراسات التي حاول فيها أصحابها طرح بعض الإشكالات الطريفة للخطاب وطرائق تحليله، ولم يكن الهدف من هذه الدراسات اقتراح إجابات بقدر ما كان محاولة لخلق مساحة لمناقشة الأفكار، وجعل هذه الأفكار مداخل لإسهامات أخرى تثري طروحاتها، وتؤكد قدرة الباحثين على التواصل الفعال بين الحاضر والماضي.

ولقد حرصت مجلة الخطاب منذ بدايتها في سنة 2005 على أن تكون مجالا لبسط الأفكار التي تخلق الحوار والتواصل بين الباحثين باختلاف توجهاتهم، وأن تحتفي في كل مرة بأصوات جديدة من الباحثين في الوطن العربي، وذلك من أجل توسيع دائرة اهتماماتها التي لا شك أنها تتقاطع وتختلف بين المشرق والمغرب لتتكامل في ظل الثقافة المشتركة.

هناك هم منهجي مشترك بين الدراسات التي ترد إلى المجلة، يستند إلى الهاجس العام الذي يسير عليه تحليل الخطاب اليوم بوصفه تقاطع مجموعة من المناهج والمعارف المختلفة التي تجعل أمر التخصص الدقيق نوعا من المجازفة. فهناك إحساس إشكالي بأهداف تحليل الخطاب بالشكل الذي أشرنا إليه ولذلك، لم يكن بوسع المجلة إلا أن تمنح المجال لوجهات نظر مختلفة دون السعي إلى الترويج لوجاهة اتجاه معين أو منهج مخصوص، فليس همّ المجلة الانتصار إلى هذا التحليل أو ذاك وإنّما إعطاء الفرصة لملامسة الأسئلة الجادة التي تمكننا من إنتاج معرفة بواقعنا وخطاباتنا وماضينا وحاضرنا أي نتمكن من كتابة شيء ينسب إلينا. ولذلك كان من بين اهتمامات المجلة إعادة قراءة وتأويل خطاباتنا التراثية من أجل فهم ما غمض منه، واكتشاف فتوحات منتجيه. ولعل ذلك ما يجسده البحث الافتتاحي الذي قدمه الباحث أحمد بن علي آل مريع عسيري عن تأويل خطاب الكنتيّة في التراث العربي ومقاصده

التداولية التي سمحت للباحث بتأويله بما ينسجم مع ما تذهب إليه الدراسات المعرفية المعاصرة.

أما بقية الدراسات، وعلى الرغم من هيمنة التوجه نحو الخطاب الروائي عليها ، إلا أن الطروحات توزعت بين التأويل والدراسة التداولية إلى النهج البنيوي والاجتماعي والتاريخي فنقد النقد ، والترجمة. أما ملف الدراسات باللغة الأجنبية فقد توزع على ثلاث دراسات؛ تعاطت الأولى مع السياسة التعليمية في منطقة تيزي وزو من خلال مسار التمدرس فيها منذ الاستقلال إلى غاية 1999 وحلّل الباحث محند أويحيى خروب الأبعاد التيماتية والاستعراية في خطاب كاتب ياسين. وخصصت الدراسة الثالثة لتحليل خطاب الشخصيات الروائية ومفهومها للزمن في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية قام بها الباحث عبد العزيز خاتي من جامعة باريس 8.

لا شك أن مجلة الخطاب، تثير في كل عدد استجابات مختلفة من قبل القراء داخل الوطن وخارجه نظرا لتوفر النسخة الالكترونية في موقع مخبر تحليل الخطاب بجامعة تيزي وزو ، وهذه الاستجابات تعبر من جهة عن حاجيات معرفية وثقافية معينة كما تعبر من جهة أخرى على نبل مسعى القائمين عليها نحو التجديد ومواكبة التوجهات المعاصرة في تحليل الخطابات.

إن الهدف الأساس الذي تتطلع إليه المجلة ليس اختيار مجموعة من الدراسات في كل عدد برصّها بين غلافين، بقدر ما تطمح إلى أن تكون مشروعا أكاديميا للحوار والخلاف والتفاعل الثقافي المثمر، ولذا نتمنى من القراء أن يوافونا بكل ما يرونه نافعا لتفعيل هذا المشروع، نشكر كل من ساهم في هذا العدد وبالله التوفيق.

د. آمنة بلعلى

مديرة المخبر

كلمة العدد

قدمت الخطاب في الأعداد السابقة مناهج مختلفة لدراسة نصوص مختلفة. ومن الواضح أن العمل في هذه الأعداد كان محاولة مدروسة لرسم خطوات المجلة، وإبراز معالمهما التي تتميز بها على مدى هذه السنوات. وعدد هذه المرة من "الخطاب" هو استمرارية لهذا النهج الذي نتوقع أن يتم التعمق في سبر أغواره في الأعداد القادمة.

يضم هذا العدد من "الخطاب" ثلاث عشرة دراسة، يأتي ترتيبها محققا لنسق مخصوص، يأخذ في الاعتبار تطور النظر إلى الحقل المعرفي للثقافة العامة الخاصة بفهم الأعمال السردية وتأويلها. في المقال الأول يقدم أحمد بن **علي آل مريع عسيري** من جامعة الملك خالد – أبها – دراسة حول خطاب الكُنتِيَّة، المصطلح - التأويل، دراسة في أوليات خطاب السيرة الذّاتية في التراث العربي، يناقش فيها عددا من المشكلات المرتبطة، بازدواجية خطاب الكنتية، سواء في صلتهما بمنتج الخطاب أو بمتلقي الخطاب . وترصد الباحثة **عايدة حوشي** الحالة الاتصالية في رواية التفكك لرشيد بوجدرة. والتوازي الحاصل بين التفكك على مستوى الاتصال الذي انعكس على مستوى البناء الروائي. وفي اتجاه مغاير انصرفت الباحثة **سامية داودي** نحو البحث في محاولة ميخائيل باختين صياغة نظرية للرواية، بوساطة الرّبط بين مقولتين متعارضتين؛ الأولى تنظر إلى النّص بوصفه دلالة لسانية محضة ويتبناها الشكلانيون الروس، والثانية تقول بأن النّص تعبير اجتماعي إيديولوجي ومعتنقوها كثيرون: لوكاش، غولمان،. وتتساءل **إيمان العشي**، في مفتتح مقالها، عن جماليات تلقي الكتابة النقدية عند عبد الملك مرتاض والنقد الخاص بقارئ أعماله النقدية، وتجيب بأنه القارئ الذي يستوعب المنطق البلاغي والنحوي والنقدي الداخلي للتراث العربي القديم، ويمتلك أدوات البحث المعرفي عن المغزى الذي أسهم في تمكين عبد الملك مرتاض من إثراء وعيه النقدي المعاصر.

يتجه الأستاذ **علي حمدوش** في دراسته الموسومة الأدوات الإجرائية في النقد السوسيولوجي، مصادرها وامتداداتها، إلى بيان العلاقة الوثيقة بين الأدب

والمجتمع، وعند هذا المدى من الترابط أصبح من الطبيعي أن يستحضر الباحث مقالات مدام دي ستايل، وتين، وسانت بوف عن تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين. وتبرز الباحثة **كاهنة** دحمون في دراستها الموسومة، تداولية المكون الخطابي في السرد الأدبي، الأهمية التي يكتسبها المستوى السردي الذي ينظم تعاقب الحالات والتحولات، والمستوى الخطابي الذي ينظم داخل النص في تسلسل وجوه المعنى. وتنهض دراسة **محمد الصادق بروان** بإعادة طرح مشكلة شعر الصعاليك، وذلك من خلال التركيز على شواهد شعرية تسمح بالاعتقاد في تجاوز الشعراء الصعاليك للتقاليد الفنية ورفضهم للعادات الاجتماعية المهيمنة.

لا تخرج مقالة كل من بوعلام بطاطاش ونورة بعيو عن المحاولات السابقة في الاقتراب من النص الروائي، مما يلخص رغبة معرفية أدركت أن مقاربة واحدة من مقاربات الرواية لا تكفي لفهم الظاهرة الروائية وتحليلها. من هنا يقترح بوعلام بطاطاش في دراسته أن تتجه الدراسة إلى الربط بين الثغرات الروائية وعملية حذف المقاطع غير المهمة في المسار الحكائي. وتناقش الباحثة بعيو نورة العوامل البلاغية التي أثرت في نشأة الرواية العربية وتطورها. وقد وقفت بالمقال عند حدود البلاغة القديمة والكشف عن قواعد البلاغة الجديدة المرتبطة بالسرد الرّوائي، انطلاقا من حديث "عيسى بن هشام" وانتهاء بنصوص روائية مغاربية معاصرة.

ويحوي العدد مقال "نحو شفرة عاملية" لباتريس باڤي ترجمته سمية **زباش**. أما الدراسات باللغة الأجنبية فقد تمحورت حول الخطاب الروائي عند كاتب ياسين، وخطاب الشخصيات الروائية في روايات مولود فرعون ومالك حداد ومولود معمري.

نتمنى أن يجد القارئ في هذا العدد ما يشبع نهمه الفكري.

رئيس **التحرير**

د. بوجمعة شتوان

خطاب الكُنتيَّة

المصطلح - التأويل

دراسة في أوليات خطاب السيرة الذّاتية في التراث العربي

د/ أحمد بن علي آل مريع عسيري

جامعة الملك خالد – أبها – المملكة العربية السعودية

(التأويل إحياء لثقافتنا بل لا إحياء دون تأويل. لهذا كان التأويل في خدمة الثقافة العامة لا خدمة نص مفرد. ثقافتنا العربية لا سبيل أن تعرف معرفة نامية دون هذا النشاط. إن العقل العربي ظلم أكثر من مرّة. وهذا يعني في الحقيقة فقرًا في القراءة...، التأويل إذن عطاء لوجودنا، وإثراء لماضينا وحاضرنا، ولا سبيل لخدمة الشخصية العربية إلا بالتأويل...) **د مصطفى ناصف- نظرية التأويل** ص5

❖ **مدخل: (كان – يكونُ- كُن)** فعل ليس ككل الأفعال.. إنه فعل الوجود والتحقق.. فالكون والوجود دالاّن على جوهر واحدٍ.. بلا (كون) لا وجود.. وحين يضمحل الوجود يفنى الكون..

الكون هو **الكينونة**.. فعل التَّجلي إلى عالم الخَلق، الذي يفتتح به الخلاق ذو القوّة المتين مشيئة الخلق والوجود.. **كن فيكون**.. **وكن ليكون**.. **الكون** وجود يجمع بين: الصورة والحقيقة، بين تجسد اللغة وتشكل الواقع، بين اللغة وتمثلاتها...

من (**كان**) يكون (**المكان**) والمكان محل التكوّن، والتكوّن يحتاج إلى مكان؛ فلا مُكَوَّن بلا مكان، ولا مكانَ إلا بمكَوَّنٍ فيه.. لا متمكّن بلا مكان، ولا مكان إلا بمتمكّن..

(مكان) على مستوى المصدر، أو على مستوى اسم المكان هو الأشمل لكلّ موجود، والأوعى لكل محل لمخلوق، فالوجود إليه يعود، والأمكنة تحته تنضوي!

لذلك كان الفعل الأشهر على الإطلاق.. والفعل الأكثر استعمالاً على الإطلاق.. لأنه حاضر دومًا في كل إسناد حقيقي أو مجازي سواءً أكان ذلك على مستوى الذهن أم مستوى التعبير..

(**كان**) الفعل الألصق بالإنسان وبآثاره في الأرض.. و(**كان**) الأقدر على استعادة الماضي.. واستحضار الفائت. وتمثيل الحاضر.. واجتراح الفعل والفاعل وما يقتضيان..

ومن هنا (**كان**) فعل الحكي الأشهر في التراث العربي للماضي وللراهن! قال ابن فارس[1]: "**الكاف والواو** والنون: أصل يدل على الإخبار عن حدوث شيء؛ إما في زمان ماض أو زمان راهن".

❖ مدونة الكُنتيّة في المعاجم العربية[2]:

رجلٌ **كنتِيٌّ كبيرٌ** يقول: **كنتُ** في شبابي كذا، **وكنتُ** كذا؛ نسب إلى **كنتُ**، وامرأة كنتيةٌ تقول: كنتُ في شبابي كذا وكذا، وقد قالوا: **كنتُنيٌّ** نسب إلى كنتُ، والنون الأخيرة زائدة، يقال للرجل إذا شاخ، هو: كنتِيٌّ، كأنه نسب إلى قوله: **كنتُ شجاعًا.. كنتُ جوادًا.. كان عندي خيل وكنت أركب، وكان عندي مال وكنتُ أهب..** بُنِيَ من **كان الماضي** مسندًا لضميره المتكلّم، لأن الكبير يحكي عن زمانه بـ: **كنتُ كذا.. وكُنتُ كذا.**

قال أبو عمرو: يقال للرجل إذا شاخ **كُنتِيّ**، كأنه نسب إلى قوله: **كنتُ** في شبابي كذا.. وقال ابن الأعرابي: الكُنْتِيّ، هو: الذي يقول: **كنتُ شابًّا**، **وكنتُ شجاعًا** أو نحو هذا..

وفي الأثر: أن عبدالله بن مسعود رضي الله عنه دخل المسجد وعامة أهله **الكُنتيّون**، وهم الشيوخ الذين يقولون: كنّا كذا، وكان كذا، وكنتُ **كذا**؛ فكأنه منسوبٌ **إلى كنت**

ونَقَلَ ثَعلَب عن ابنِ الأعرابيِّ: قيلَ لصَبيَّةٍ مِن العَرَبِ: ما بَلَغَ الكِبَرُ من أَبيكِ؟ قالت: قد عَجَنَ، وخَبَزَ، وثَنّى، وثَلَّثَ، وأَلصَقَ، وأَورَصَ، **وكانَ، وكَنت**

قال الشاعر:

فأَصبَحتُ كُنتِيّاً وأَصبَحتُ عاجِناً[3] **وشَرُّ خِصـــالِ المَرءِ كُنتُ وعاجِنُ**

وقال آخر:

إذا ما كُنْـــتَ مُلتَمِساً لِغَوثٍ فـــــلا تَصرُخْ بكُنتِيٍّ كبيرِ
فَلَيسَ بِمُدرِكٍ شيئاً بَسَعْـــــيٍ ولا سَمْــــــعٍ ولا نَظَرٍ بَصيرِ

❖ **موضوع الدِّراسة: تنهض هذه** الدراسة إلى مقاربة أوليات الممارسة الشفهية لخطاب السيرة الذّاتية وتلقيها في التراث العربي، من خلال تناول ما تصفه الدراسة **بالكُنتيّة**، وهي صيغة لممارسة شفاهية من صيغ خطاب السيرة الذّاتية في الأدب العربي اقترن بحالة الفقد، وهي صيغة يتمّ لأول مرّة الكشف عنها وتناولها في الدراسات النقدية والأدبية، وتغتبط الدراسة بأن يكون لها السبق في كشف هذه الممارسة التراثية الواعية.

تنحو الدّراسة ناحية تفكيك مدونة (كنتُ – كنتيٌّ – كنتِيةٌ- **كنتُني**) في المعاجم اللغوية العربية، وإعادة تركيبها لاستنجاز المضمر من دلالاتها وإيحاءاتها، ومن ثَمَّ: استجلاء **الوعي الاصطلاحي** من جهة، **وطبيعة**

الممارسة من جهة ثانية؛ و**كيفية تلقيها** على مستوى المعرفة والقيمة والممارسة، وعلى مستوى منتج الخطاب ومستقبله من جهة ثالثة. وذلك من خلال محاور أساسية تقترحها المدونة نفسها على الدّراسة، و سوف تستخدم الدِّراسة عند الإشارة إلى هذه الظاهرة في عمومها مصطلح (**الكُنتِيَّة**)، وذلك على طريقة المصدر الصناعي؛ والمصدر الصناعي في اللغة العربية- كما هو متقرر- يدل على حقيقة الشيء وعلى ما يحيط به من الهيئات والأحوال، وينطوي على خاصيتي التسمية والوصف معًا(4)، ويقصدُ بها هنا: **حديث الشيوخ عن أنفسهم بما يُفتخر به حكاية عن الماضي: كنتُ .. وكنتُ.**

وسنحاول التركيز والإيجاز بقدر ما نوصل الفكرة، ونترك كثيرًا من التفصيل، والتحليل بل **التأويل** لدراسة معمّقة تالية؛ تهدف إلى الكشف المعمّق عن **خطاب الكُنتِيَّة كخطاب شامل ينتظم فعل الحياة في الثقافة العربية بعامة**، وتتبع نصوص **الكُنتِيَّة** في التراث العربي بصفة خاصة إن شاء الله تعالى:

❖ **لماذا اخترنا التأويل؟**

أردنا الانعتاق من قيد المنهج إلى راحة السؤال. فإنّ هناك فرقًا دقيقًا وعميقًا بين التأويل والتحليل؛ فالتحليل مرتبط في العرف العلمي بالعمل تحت مظلة المنهج المتوسل به في الدراسة، وهو من ثَمَّ عاجز عن أن يحفل بالجدة والابتكار، وربما لا يقوى على ذلك. وكثيرًا ما يدعي التحليل ما ليس يملك، وما ليس في حوزته، فأسئلته حين يلح الدارس المجتهد في طرحها؛ إنما تكون مستمدة من الوعي المقنن، والمعتمد سلفًا؛ تحت عيني المنهج المتوسل به؛ ضمن سقف من الرؤية المقيّدة، والحركة المضبوطة بحدودٍ لا يستطيع تجاوزها، بل لعل السؤال ذاته محاك ومعروف قبل أن يشرع الباحث في اقتراح موضوع بحثه(5). على أن التأويل محاولة أخرى **محايثة للظاهرة الثقافية**، من حيث إن كل تجربة بشرية لصيقة بالوعي

نفسه؛ أو كما يقول فاتيمو: "كل تجربة في الحقيقة هي تجربة تأويلية"(6)، وكما قال نيتشة: "لا يوجد وقائع، وإنما لتوجد] تأويلات"(7).

❖ أولاً: محور الصيغة:

صيغة النسب المسموعة عن العرب إلى (كنتُ: جاءت على كُنتِيٌّ- كُنْتُِيّ) تستدعي منا الوقوف عليها من خلال ثلاث محاط، لأنها انتقال إلى وعي التسمية، ووعي الفهم المركّب.

▪ النسب:

النسب انتقال بالوعي من مستوى الجملة(8) والتركيب إلى **مستوى الحالة** والوصف، ذلك أنَّ النسب هنا يعني الانتقال من صيغة الجملة إلى: التسمية/ الاسم، فالنسب المسموع عن العرب إلى (كنتُ - كنتِيٌّ) ليس مجرد صيغة مفرغة من معناها، ولكنه انتقال إلى وعي جديد يستوعب الإشارة إلى:

عملية التذكر: وممارسة استعادة الماضي وتمثيل الأحداث على ساحة الحياة مجددًا، بواسطة فعل التلفظ أو الحكي..

ويتضمن دلالة **الاشتقاق**: مثله في ذلك مثل الوصف المشتق(9)، أي: أنه **كاسم الفاعل** أو **كالصفة المشبهة**(10) من حيث: اقتضاؤهما الفاعلَ، **وكالفعل المضارع**، من حيث: استمراريته وتتابعه. ولذلك يكون عاملاً فيما بعده، حتى وإن كان المنسوب إليه اسمًا جامدًا، فإذا قيل: خالدٌ عربيٌّ، فعربيٌّ خبر، ولأنه اسمٌ منسوبٌ يحتاج إلى فاعل، وفاعله ضمير تقديره: هو، أي: منتسبٌ، ولذلك يقال: خالدٌ عربيٌّ أبوه. أي: منتسِبٌ هو أو منتسِبٌ أبوه إلى العرب. وكذلك الأمر مع النسب إلى (**كنتُ**)، مما يجعل هذا الوصف (**الكُنتِيّ**): مقتضيًا للفاعل ودالاً عليه من جهة، ويجعله – من جهة أخرى- وصفًا متواليًا ومستمرًّا في المعنى المنسوب

إليه (وهو كنتُ).. فهو أي: (**الكُنتِيّ**).. يحكي.. ويحكي.. ويحكي: **كنتُ**.. **وكنتُ**.. **وكنتُ**.. والنسبة إلى هذا الوصف وهذه الحال.

مخالفة القياس: من القواعد المقررة عند اللغويين أن الأصل في النسبة إلى المركب؛ إنما تقع على الصدر ويحذف العجز[11]، وعلى ذلك قالوا: في النسبة إلى بعلبك: بعليّ، وقد يعدلون عن النسب إلى الصدر فينسبون إلى العجز لعلّة ويحذفون الصدر، كما يقال في النسب لابن الزبير: زبيري، وفي النسب إلى: عبد مناف: منافي، دفعًا للوهم واللبس، وإلا فإنَّ القياس أن يقال: بنوي، وعبديّ[12].

أما ما سمع عن العرب مثل: **عبقسي**، **وعبشمي**، **ومرقسي**، فهو على القياس؛ لأنه نسب إلى كلمة واحدة وليس إلى مركب، إذ هي كلمة منحوتة من عبد قيس، وعبد شمس، وامرئ القيس، والمنحوت كالكلمة الواحدة. قال الخليل بن أحمد[13]: "**عبشميّة**" نسبها إلى عَبدِ شَمسٍ، فأَخَذَ العين والباء من عَبد وأَخَذَ الشينَ والميمَ من شَمس، وأسقَطَ الدال والسِّين، **فبَنى من الكلمتين كلمة**، فهذا من النَّحت؛ فهذا من الحُجَّةِ في قَولِهم: حَيعَلَ حَيعَلة، فإنها مأخوذة من كلمتين حَيّ عَلى"...

ولكن المطرد ألا ينسب إلى الصدر والعجز معًا كراهةَ استثقال زيادة حرف النسب مع ثقله، على ما هو ثقيل بسبب التركيب[14]. وكذلك الأمر في النسب إلى المركب الذي أصله جملة، يُقال: بَرَقَ نحره، : بَرَقِيّ، بحذف الفاعل، وتأبط شرًّا: تأبّطي، بحذف المفعول، وتَخلَعُ من الفعل الضمير[15]، وفي قمتُ: قُومِيّ، بحذف تاء المتكلّم، ثم تحركت الميم بالكسرة التي تجلبها ياء الإضافة/النسب[16]، والقياس أن يُقال في **كُنتُ: كَونِي أي بالنسب إلى لفظ الفعل (كُنتُ) فقط** –كما حكى سيبويه[17]– فتحذف التاء لأنها الفاعل، وتحرك النون، وترد: الألف (عين الفعل) المحذوفة لالتقاء الساكنين، وتُرجعُ إلى أصلها (الواو)، ويكون النسب إليه من باب النسب إلى لفظ الفعل على

الحكاية.غير أنّ إقرار العرب التاء مع ياء النسب، في "**كُنتِيّ**" جاء بناءً على **إرادة واعتقاد**، فهو –كما يقول ابن جني(18)- يدل على **أنَّ المتكلمين قد أجروا ضمير الفاعل مع الفعل مجرى دال زيد من زائه ويائه، وكأنهم نبهوا بهذا** على اعتقادهم **قوة اتصال الفعل** بالفاعل، فلو لم يتنزل ضمير الفاعل منزلةَ حرفٍ من نفس الفعل؛ لما جاز إثبات التاء(19).

هذا الاختيار المخالف للعرف اللغوي في إجراء النسب، الذي **فسّره اللغويون بأنه شذوذ** في طريقة إجراء النسب (النسب إلى جزئي المركب معًا + النسب إلى الجملة الفعلية من الفعل والفاعل، التي لم ترد سماعًا إلا في جملة: كنتُ(20)) يقف وراءه – كما ذكر ابن جني- إرادة مستخدمي اللغة واعتقادهم، ونستنتج من هذا **الانحراف**(21)/**الشذوذ** أنها صيغة:

تدل على الوعي المركّب/ الاصطلاحي.

كما تدل على حضور الأنا/ الذات شريكًا مساويًا، فالفعل ليس حكيًا استعاديًّا عامًا! بل استعادة تشترك فيها الذات بصفتها فاعلا للتذكر وبصفتها فاعلا للأحداث.. وهنا يتحقق مكونا **خطاب** السيرة الذاتية، بوصفه: خطابًا **يستعيد** الماضي معتمدًا على الفعل (**يتذكر** وليس **يتخيل**)، وفي الوقت ذاته **ينتقي** من **الماضي** ما يتصل **بالأنا- الذات**، ويعيد إنتاجها على ساحة الحياة من جديد، أي: **كنوع يفرض** بشيء من البساطة والتلقائية: إكراهاته، ويقترح: صيغه ومنظوره.

■نون الوقاية:

ذكرنا سابقًا: ما كان من اعتداد العرب بالتاء جزءًا من الفعل المنسوب إليه، وأن الذي يقول (**كُنتِيّ**) قد شبّه (**كُنتُ**) باللفظ الواحد، لمّا اختلط الفاعل بالفعل(22)، ومن ثمَّ نسب إلى الجملة بأسرها(23). غير أنه سُمع عن العرب، في

النسبة إلى **كنتُ** صيغة أخرى، وهي (**كنتُني**)، بإضافة نون الوقاية، وبضم التاء: تاء المتكلم على حالها مع كان، وهذه النسبة المسموعة: **تدل من وجه يقيني على** ما تقرر آنفًا من أن النسبة كانت إلى **الجملة الفعلية وإلى فاعلها؛ لأنَّ** من أبرز وظائف نون الوقاية(24):

1- تمييز الأسماء من الأفعال (فدخول نون الوقاية على هذا التركيب يدل على أنه تركيب فعلي، مكون من فعل وفاعل).

2- تعيين الفاعل على وجه التحديد (فنون الوقاية– هنا- تُعيِّن أنّ الفاعل: هو الذي يقول كنتُ بضم التاء/ الضمير = أي: أنَّه المتكلِّم وليس المخاطب).

ويحسن أن نذكر هنا أن ابن مالك والسيوطي قد نصّا على أنّ **النسبة**- هنا - **إلى الجملة**(25)، كما أنَّ الأزهري وابن منظور وغيرهما قد حكوا عن بعض اللغويين: أنه لم يُسمع عن العرب نسبةٌ إلى **الجملة الفعلية سوى جملة (كُنتيّ- كُنتُنيّ)**(26)، وما جاء من النسبة إلى: **برقَ نحره** أو **تأبط شرًا** وغيرهما فالنسب إليهما قد جاء على القياس، وهو: النسب للصدر، فقيل: بَرَقِيّ وتَأَبَّطِيّ(27)، وبذلك فالنسبة **إلى كنتُ** بهذه الطريقة (ثابتةٌ = صحيحة) سماعًا ولكنها صيغة (شاذة= خاطئة) قياسًا.

وتكاد تتواطأ تعليلات اللغويين والنحاة لدخول نون الوقاية على الصيغة؛ فتحصرها في وظيفة تحديد الفاعلية/ تعيين الفاعل.

فابن سيدة يعلل لإضافة نون الوقاية فيذكر في المخصص(28): بأن إضافة النون ليسلم لفظ "**كنتُ**" من الكسر. (أي: ليبقى الضمير على حالته من البناء).

وابن يعيش(29) يذكر أنّ من زاد نون الوقاية مع **ضمير الفاعل**؛ كأنه حافظ على لفظ: كنتُ؛ فأدخل نون الوقاية ليسلم لفظ: **كنتُ من الكسر**.

أمّا الأزهري وتابعه ابن منظور فعللا إضافة نون الوقاية، بأن العرب إنما أضافوا نون الوقاية إلى (كُنتِيّ) فقالوا: (كُنتُنِيّ) ليتبين **الرفع/الضم على التاء**، كما فعلوا في إضافة النون على **ضربني** ليتبين **النصب/الفتح على الباء**[30]...

وعلى هذا فزيادة النون دليل عناية خاصّة بالصيغة المركبّة المنسوب إليها، وبالعلاقات الإعرابية والحركات، وذلك يقرر مسائل:

أن النسبة في: (**كُنتِيّ** - **كُنتُنِي**) لم تكن إلى شيء واحد فحسب، ولكن كانت إلى **ثلاثة أشياء قطعًا**: (إلى **الحدث**، وإلى **الزمن**، وإلى **الفاعل**).

أنَّ **التاء في (كنتُني): تاء المتكلّم** وليست تاءَ المخاطب، وهذا **يعيّن الفاعل** بأنه الذي يقول: كنتُ، وأن النسبة متجهة إليه...

أنّ في هذه الصيغة المسموعة عن العرب: (**كنتُني**)، تشبيهًا لها **بأفعال القلوب**[31] بعامّة، وبأفعال **الظن والرجحان** منها خاصةً، حيث سُمِعَ فيها: **ظننتُني، حسبتُني، رأيتُني، خلتُنِي**[32]... إلخ. وهذا الفهم يفتح بابًا آخر مهمًّا من المقاربة والتّأويل، قد نبسطه في موضع أوسع من دراسة خطاب السيرة الذّاتية في التراث العربي، ولكننا نكتفي بالإشارة هنا إلى: أنَّ صيغة: (كُنتُنِي) تشير **إلى أن الخطاب يعتمد فيما يرويه أو يصفه على الإدراك القلبي، والتأويل الذّاتي للأحداث والوقائع، وذلك في مقابل الإدراك الموضوعي، والتأويل العلمي المحايد، الذي تتصف به أو تدّعيه الشهادة العلمية أو التاريخيّة (الإدراك العلمي أو التاريخي)**؛ كما تجعل هنالك فاصلاً بين الواقع وبين عملية إدراكه وانطباعه في القلب[33].. فالتشابه على مستوى الدّال (كُنتُنِي= ظَنَنتُنيّ= حَسِبتُني= خلتُني) معطى بالغ الأثر على مستوى الدلالة أيضًا.

– أنَّ في صيغة (كُنتُنِي) عنايةً **بحضور الفاعلية في الفعلية، والذّات في السرد؛ حضورًا لا ينفك**، من وجه آخر من أوجه دلالة الصيغة غير ما تقدّم بيانه، وهذا يقرر الاستنتاجات السابقة ويؤكدها(34).

❖ ثانيًا:

الخطاب **المزدوج**:

تكشف مدونة (**الكُنتيّة**) في المعاجم العربية وكتب اللغة عن خطاب سردي استعادي مزدوج في السيرة الذّاتية؛ حيث تستدعي الحياة الماضية وتعيد انتاجها على ساحة الحياة من جديد، متلمسة ذاتها وشخصيتها، كما تقدّم المدونة الشيخ (الكُنتِيّ- **الكُنتُنِي**) أو المرأةَ العجوز (**الكُنتِيّة**- الكُنتُنِيّة) وهما يمارسان فعل الحكي تلو الحكي تلو الحكي، في عملية انتخاب حادّة تنتزع (**الأنا**) من (**الآخر**)، فتكوّن (**الذّات**) في مقابل المجتمع:(35)

كُنتُ في شبابي أفعل كذا..

كُنتُ أفعل في شبابي كذا..

كنتُ في حداثتي أصنع كذا..

لكنها على صعيد الإنتاج/المحتوى تنتج ذاتها ليس من خلال الصراع والتمرد، بل من خلال الانجذاب إلى القيم الاجتماعية، ومن ثمَّ تعيد تكريس مفهوم حضور (**الأنا**) وفاعليتها، داخل ملكوت (النحن)...

تركز الذّات في استعادة الفعل على القيم، التي بها يكون الفرد متميّزًا ومتوافقًا مع النظام الاجتماعي:(36)

كنت شابًّا...

كنتُ شجاعًا...

كنتُ جوادًا...

كان عندي خيل، وكنتُ أركبُ

كان عندي مال، وكنتُ أهبُ

كان عندي مال، وكنت أُعطي

كان لي مال، وكنتُ أُعطي منه

فالكُنْتيّة باستقراء النماذج التي تسوقها (أو تحيل إليها) المعاجم اللغوية وكتب اللغة: خطاب مزدوج، فيه انتقاء للـ(**أنا**) وتغييب للـ(**آخر**)، عن طريق استقطاب الأحداث الخاصة والتركيز على الشخصية وأعمالها، وفي الوقت ذاته تكريس لانتقاء (**الآخر**) في (**تجليات الأنا المختلفة**)، فهي: فعل لغوي سردي استعادي شفاهي يتتبع الحياة الخاصة، ثمّ يعيد إنتاج الذّات عبر قيم **البطولة كما تراها الثقافة وكما تؤمن بها الجماعة**..

ثالثًا: الدافع إلى الكُنتيّة:

الكُنتيّة – من هذا الوجه- خطاب في السيرة الذاتية، يقف وراءه دوافع عامّة: طبيعية وثقافية ونفسية؛ من أبرزها:

▪إنزال الذّات في منزلة البطل:

تُقدم **الكُنْتيّة** الذّاتَ في لحظات الفعل والزهو والفخر (كنت **جوادًا**، كنتُ **شجاعًا**، كنت **أركب الخيل**) أي أنه ينزل ذاته في محل متقدّم. وينسب إليها من الأفعال ما يكون به الافتخار؛ لذلك يتوجه المحتوى المستعاد إلى إنتاج قيم الجماعة نفسها وتعزيزها، ومن ثمَّ الانتماء إلى المجتمع. وهذا الاتجاه موجود في السير الذّاتية المكتوبة في التراث؛ إذ **نلاحظ أن الغالب**(37) على التراجم القديمة عنايتها بالشخصية منذ لحظة نبوغها، وتكاد تهمل فترات الطفولة، أو فترات ما قبل التوبة. كما أن السِّير الذّاتية العربية القديمة وكتب التراجم تشرع

في تدوين الذّات أو الغير من وقت الاستحقاق- التميز، وفي الغالب من وقت طلب العلم والالتقاء بالشيوخ- والدخول إلى عالم المؤسسة...

▪**دافع تعويضي:**

(فكنتُ) فعل وجودي وإنساني.. يعني الحياة، فحياة الإنسان ما سلف من عمره وما يستقبله من الأمل في غده، فإذا ضاقت عليه فرجة الأمل لعجزٍ أو كبرٍ عاد إلى الماضي. وما أعظم الشقة بين القوة والضعف، والفعل والاستكانة؛ بل ما أبعد المرتحل بين شرخ الشباب وعطب الشيخوخة(38):

ولقد أُراني والأسود تخافني فأخافني من بعد ذاك الثعلبُ

وقال آخر(39):

أصبحتُ لا **أحمل السلاح ولا أملـــــك رأس البعير إن نفرا**

والذئبَ أخشـاه إن مـررتُ به وحدي وأخشى الرياح والمطرا

من بعد ما قوة أســــر بها أصبحت شيخًا أعالج الكبرا

من هنا كانت **(كنتُ)** فعلا **إنسانيًّا ووجوديًّا**: يرجع بواسطتها الشيوخ إلى عوالمهم التي عاشوها، وذواتهم التي عرفوها، فيستعيدون كسبهم الذي أحرزوه، ويستحضرون أفعالهم التي أنشؤوها، ويتحسسون نفوسهم التي فقدوها، وبعبارة أصدق: فقدوا أثرها فيما حولهم من الأحداث والناس؛ وكأنما يحققون من ذلك غايتين:

- **فهم يتكوّنون**(40) بها حين يفقدون ذواتهم،
- **ويستكِنُّونَ**(41) **فيها** عن برودة الحاضر وسلبيته .

إنَّ العودة إلى **(كنتُ)** عودة إلى استجلاء مسيرة الذّات وفاعليتها وأثرها في الحياة، وهي الطريق الأقصر لكل إنسانٍ يعاني من مشكلات في علاقته مع الواقع أو المجتمع؛ لأن العودة إلى الذّات وتاريخها والإحساس بها وبفاعليتها يقود

إلى تقويم العلاقة بما يحيط بالفرد من الناس والأشياء، لأن العلاقة بالآخرين والأشياء من حوله صورة للعلاقة مع الذات والإحساس بها، ومن ثمَّ يساعد على تجاوز تلك العقبات أو التصالح معها على أقل تقدير؛ ويعود الشيخ إلى هدوئه واطمئنانه وسكونه وتوازنه، ورغبته في الحياة ورضاه بشيخوخته؛ لأنها تمثل دورةً طبيعية من أدوار الحياة لها خصائصها وصفاتها.

▪ **الحاجة للتقدير- الحاجة الاجتماعية:**

حاجات الإنسان- كما يقرر كثير من علماء النفس والاجتماع(42)- لا تقف عند حدود الطعام والشراب والتزاوج، بل هنالك حاجات أخرى ترتبط أشد الارتباط بالاستواء النفسي والاجتماعي، كالحاجة للأمن، والحاجة إلى الانتماء، والحاجة للحب، والحاجة إلى تقدير الآخرين، والحاجة إلى تقدير الذّات. وما يهمنا هنا، هو: الحاجة إلى تقدير الآخرين، وهي حاجة ترتبط في إشباعها بالشركاء في المجتمع. ولذلك يكون الفرد محتاجًا في تحقيقها وإشباعها إلى: التواصل الحثيث، والتفاعل الإيجابي مع من حوله. وخطاب **الكُنتِيّة** يأتي في سياق الفقد والعجز، وضعف العلاقة بين منتج الخطاب ومحيطه؛ بعد أن أعقب القوةَ ضعفٌ، والقدرةَ عجزٌ، أو الثراءَ فقرٌ، والوجاهةَ خمولٌ، لذا نجده- أي: الخطاب- يميل إلى استرجاع حضور **الكُنتِيّ** الفاعل، وتواصله الجميل مع محيطه، واستجابته لشروط المنظومة القيمية في المجتمع، وذلك لاقتطاع حصة من الواقع والسيطرة عليها، وليدفع بالمتلقين إلى تذكر واجبهم تجاه العقد الاجتماعي، الذي يكون به التكافل، ويكون به عرفان الجميل وحفظه؛ ومن ثم يحق **للكُنتِيّ** بموجب هذا العقد الاجتماعي أن يسترجع مكانته السابقة ويحافظ على انجازاته. وقد تساعدنا الحكاية التالية في فهم ذلك(43):**جاء أبو جهم بن حذيفة العدوي- وهو يومئذ ابن مئة سنة- إلى مجلس**

لقريش، فأوسعوا له عن صدر المجلس، وقائلٌ يقول: بل كان عروة بن الزبير مكان أبي جهم؛ فقال أبو الجهم: يا بني أخي، أنتم خيرٌ لكبيركم من مهرة لكبيرهم. قالوا: وما شأن مهرة وكبيرهم؟ قال: كان الرجل منهم إذا كبرَ وضعفَ أتاه ابنه أو وليه فعقله بعقال، ثم يقول له: قم. فإن استتم قائماً، وإلا حمله إلى محبس(44) لهم يجرى على أحدهم فيه رزقه حتى يموت! قال: فجاء **شاب منهم إلى أبيه ففعل ذلك، فلم يستتم قائماً، فحمله فقال: أي بنيٌّ إلى أين تذهب بي؟ قال: إلى سُنَّة آبائك، فقال: أي بني لا تفعل! فو الله، لقد كنت تمشي خلفي فما أخلِّفُك، وأوعدك فلا أحقك، وأماشيك فما أبذّك، وأسقيك الدأدأة**(45). قال: وكانت العرب تقول: إذا سقي الغلام اللبن وهو قائم، كان **أسرع لشبابه، فقال الفتى: لا جرم، والله، لا يُذهب بك، فاتخذتها مهرة سنة.**

فالنص السابق يذكر أن بعض قبائل العرب كانت في الجاهلية تعرف ما يشبه دار العجزة اليوم، الذي تصفه المروية **بالمحبس**، يُغيّب فيه الشيوخ الهرمون، ويعزلون عن الواقع الذي يعيشون فيه، ويقصون عن التفاعل مع المجتمع. وقد جعلت العرب ميقاتًا لذلك؛ لحظة العجز عن الحركة الطبيعية، المتمثلة في القدرة على النهوض والقيام دون الاعتماد على اليدين، ولذلك يعقله ابنُه أو وليّه ويأمره بالنهوض؛ فإذا عجز عنه، حمله إلى ما يشبه **دار المسنين**، يجرى عليه فيه طعامه وشرابه حتى يموت، والمروية حين تسميه **محبسًا** فهي تعنى أنه مكان غير محايد، لأنه للتقييد والعزل والنبذ.

هذه اللحظة الفارقة تجعل من (القدرة الجسدية) شرطًا للانتماء الاجتماعي. وهي لحظة موجودة لدى الحيوان، ويمكن ملاحظتها عند مراقبة قطعان الأبقار الوحشية والغزلان والضباء، فبعد الولادة مباشرة، أو بعد تعرض أحد أفراد القطيع لإصابة بليغة، أو ضعف عن الحركة، تقوم أم الصغير، وأفراد القطيع،

بمراقبة الصغير أو الجريح أو الضعيف لفترة زمنية محدودة؛ فإن نهض على قدمية تبع القطيع، وإلا فإن القطيع يمضي دون أن يلتفت إليه، ويُتركَ وحيدًا.

والابن كما تسوق الحكاية يجري على ذلك **محتكمًا للعرف**؛ فلما رأى عجز والده عن القيام حمله ليذهب به إلى محبسه: سنة آبائه- كما تقول الحكاية- لكن الأب يحاول أن ينقض هذا العرف الثقيل بالاتكاء **على منطق عرفي آخر**، يستمد منه سلطة خطابه، وهو منطق العقد الاجتماعي- الأخلاقي المتمثل في: حفظ الجميل والمكافأة به. لذلك يميل **الكُنتِيّ** للمحاجة الناعمة- وهو ما يستطيعه في هذه اللحظة- فيؤسس خطابه على انتقاء لحظة أخرى مفارقة للحظة التي يعيشها، تتمثل في لحظة الذّكرى والاسترجاع، ويحصرها في حيزي الفعل الصالح والانتماء، وتذكير الابن بما كان عليه في طفولته من الضعف والحاجة، وما كان عليه **الكُنتِيّ** إبانَ ذلك من قوة نافعة سخرها في حفظ ولده ورعايته أتم الرعاية والشفقة عليه، وهكذا ينتقي من الماضي ما يمنحه الحق والقوة، ويكفل التوافق والتقدير الاجتماعي، ويسمح براهن أفضل وأدفأ..

❖ **رابعًا: الإيديولوجيا المضادة لفعل الكُنتِيّة:**

يرى توماس كليرك أنّ السيرة الذاتية من أكثر الأجناس الأدبية عرضة لكل أشكال سوء الفهم. فهي مفهوم ملتبس، وغالبًا ما يكون ضحية للغموض الذي اكتنفه، وضحية لحداثة سنّه، وضحية للنقد الذي اتخذه موضوعًا له(46).

هؤلاء المشنعون يعدّون السيرة الذّاتية بمثابة "أدب مزيف" ينافس أدبًا حقيقيًّا، وأن السيرة الذّاتية بدأت تغزو الحياة الأدبية، وتنافس أجناسًا "أدبية نبيلة"، حسب زعمهم، مثل الرواية والمقالة والشعر، مثلما تنافس النقود المزيفة النقود الحقيقية(47).

والمتابع لما وصفناه بالإيديولوجيا المضادة للسيرة الذّاتية - وهو مصطلح وضعه فليب لوجون وتابعه مجموعة من الباحثين في السيرة الذّاتية – يجد أنَّ مصدر هذه الإيديولوجيا ليس النقاد ولا المشتغلون بفلسفة الأجناس الأدبية فحسب، بل يأتي في مقدّمة مصادرها كتّاب السيرة الذاتية وقرّاؤها.

ويبدو أن هذه الإيديولوجيا المضادة للسيرة الذّاتية ظاهرة عامة وقديمة، وتحتاج إلى بحث خاص يفيد من المعطيات العلمية في الإنسانيات والاجتماعيات وعلم النفس؛ ليفسر بدقة ومصداقية هذا الموقف العام من السيرة، الذي نؤكد بأنه موقف إيديولوجي بالدرجة الأولى..

ولعل وراء ذلك **الخوفَ من الأنا** واختزالها في صورة الأنانية، وتأويل الحديث عنها بالوقاحة والنرجسية، وفي ذلك تناسٍ لموضوع أدب السيرة الذّاتية، الذي لا يُعنى إلا بالذّات ومسيرتها وأفعالها، ولا يرى العالم والعلاقات إلا من خلالها. وليست "كل (أنا) كـ (أنا) إبليس الذي خدعته نفسه وغرّه حلم ربّه فقال: {أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ}(48)، وليس كل (أنا) مفضية إلى الغرور المميت، بل إن هنالك (أنا) خيرةً فاضلة، تُحق الحق، وتتواضع للعباد. وهذا النوع من (الأنا) الذي يشعر بذاته فلا يذوب في المشاهدات والأشخاص هو المطلوب، لأنه لا يغمط الناس حقوقهم، ولا ينسى نفسه بينهم"(49).

و**الكُنتيّة**: **ممارسةً وخطابًا**؛ ليست بأحسن حظًّا من أدب السيرة الذّاتية، فقد كان الوعي بها بصفتها خطابًا **إشكاليًّا**! حاضرًا في الاستيعاب اللغوي للإشارة إلى الممارسة برمتها، إذ جاء- ابتداءً من حيث **الوضع والاستعمال**- من خلال **سياق يجلله الشذوذ والانحراف المقصود إليه**، كما بينت الدّراسة سابقًا(50).

وقد ظهر أثر هذا الوعي بالمشكل بعد ذلك في **التعاطي العلمي للنحاة واللغويين** مع مسألة (**النسبة إلى كُنتُ**) المسموعة عن العرب على: (كُنتي – كُنتُني)، فـ**أبو العباس المبرد**: عابَ صيغة (**كُنْتِيّ**) وقال: هي خطأ[51]، وسيبويه: حكى أو اقترح صيغة أخرى، وهي النّسبة إلى المصدر (كَوْنِيّ) وذلك لرغبته- كما تنص بعض المصادر اللغوية- في اطراد القياس وإعمال القاعدة[52]. **وأمّا ابن خروف**: فقد ادعى بأنّ **التاء** في **كنتُ** المنسوب إليها بـ(**كُنتُني**): علامة كالواو في: **أكلوني البراغيث**! على الرغم من أنه لم يثبت في كلام العرب مجيء التاء علامة إعرابية[53]!

أمّا **الأزهري** وابن منظور وغيرهما: فيحكون حكمًا عن بعض اللغويين: أنه لم يُسمع عن العرب نسبةٌ إلى الجملة الفعلية سوى جملة (**كُنتيّ- كُنتُنيّ**)[54]. وذكر الزبيدي: أنّ شيخه قال: هو من المَنحُوتِ؛ لأنَّهُ بُنِيَ مِنَ كانَ الماضي مُسنَداً لِضميرِ المُتَكلّم؛ لأنّ الكبيرَ يحكِي عن زَمانِه بـ **كنتُ كذا، وكُنتُ كذا**[55].

وذهب الدكتور أميل بديع يعقوب في معجمه إلى أنّ تلك النسبة من قبيل اللهجات العربية[56]. كما ذهبت الدكتورة عزيزة بابستي في المعجم المفصّل في النحو العربي إلى أنّ (**كُنتُنيّ**) من قبيل الضرورات الشعرية، التي ألجأ إليها الوزن[57].

ولعلّ هذا المشكل قد أدّى في نهاية المطاف إلى: **وضع مادّة جديدة** في اللغة، أو إلى قلبها عن أصلها، وهي مادة (كَنَتَ بالفتح في الجميع)، لادعاء النسبة إليها لا إلى (**كُن + تُ ضمير المتكلّم**)، برغم اختلاف الدلالة واختلاف الضبط الصرفي[58]..

وهذا ينبئ على مستوى القراءة والتأويل **بمشكلٍ ما تجاه تلقيه العام في الثقافة العربية**؛ على صعيدي: **التعاطي** أو الفهم - على صعيدي: **القيمة** أو **المعرفة**!

ويمكن رصد الإيديولوجيا المضادة **لخطاب الكُنتيّة في معطى الممارسة والتلقي المباشرين**، من خلال مستويين:

❖- **مستوى وعي منتج الخطاب:** حسب المتوفر من المعطيات فقد كان الوعي بالكُنتيّة مرتبطًا بالمرحلة العمرية المتأخرة لمنتجيها (مرحلة الشيخوخة)؛ بصفتها خطابًا صادرًا عن فئة تتصف بالفقد/بالعجز أو الضعف، أي: بصفتها خطابًا سرديًّا تعويضيًّا؛ لانتشال الذّات من حالة العجز/الفقد، وإعادتها إلى بؤرة العمل والفعل، وإنزالها منزلة البطل، ومن ثمّ إعادتها إلى توازنها، وتوافقها مع المجتمع، وإشباع حاجتها إلى التقدير. وعلى الرغم ممّا تقوم به **الكُنتيّة** على صعيد الوظيفة **التعويضية والتطهيرية** في آن، وعلى الرغم من الممارسة التي لا تكاد تفتر حتى يُشرع فيها من جديد، إلا أنها نظر إليها كخصلة سوء، وأنها المحطة الأخيرة قبل العجز الجسدي التام عن النهوض والحركة.

وتذكر كتب المعاجم بيتًا بروايات مختلفة، وتنسبه إلى **كنتُني**، دون أن تنص على اسم قائل بعينه(59): قال الشاعر بحسب الرواية الأولى:

فأَصبَحتُ كُنتِيّاً وأَصبَحتُ عاجِناً وشَرُّ خِصالِ المَرءِ كُنتُ وعاجِنُ

وفي رواية ثانية:

وما كنتُ كنتيًّا وما كنتُ عاجنًا وشرُّ الرجال الكُنتُنِيُّ وعاجِنُ

وفي رواية ثالثة:

وما أنا **كُنتِيٌّ** ولا أنَا عاجِنٌ وشَرُّ الرجال **كُنتُنِيٌّ** وعاجِنٌ

وفي رواية رابعةٍ:

وما كُنتُ كنتيًّا وما كنتُ عاجنًا وشر رجال الناس كنتُ وعاجنُ

وفي رواية خامسةٍ:

وقد كنتُ كُنيتًّا فأصبحتُ عاجنًا وشرُّ خصالِ النَّاس كنتُ وعاجنُ

وهـذا البيـت يوضـح - برواياتـه المختلفـة - التلقـي السـلبي **للكنتيـة**، مـن قبـل **الكُنتُيِيّن منتجـي الخطـاب**، كمـا توضـح الروايـة الثانيـة والثالثـة والرابعـة رغبة أحد الشعراء - ولعلّه **كنتيٌّ** أيضًا - **في التبرؤ من وصف الكُنتيّة** الـذي هو شر الخصال.

ويمكـن أن نشير إلى بعض التباين في التلقي العام **للخطـاب** كمـا ظهـر لـي في الروايات السـابقة؛ برغم ما قد يظهر من التشـابه والتمـاثل؛ ففـي الروايـة الأولى: تأتي **الكُنتيّة** بصفتها خطابًـا لفظيًّـا، في معيـة العجـز البـدني (عـاجن)، والعـاجنَ الهَرِمُ الـذي يعتمـد علـى **كرسـوعه**(60) حـين يريـد القيـام لضـعف بدنـه، وتكـون حينئذٍ وصفًا يـزري بـالمرء: وهـو المنسـوب إلى المـروءة، أي: ذو المـروءة مـن الرجـال، وهـي: كمـال الرجوليـة(61)، وكـأن **الكُنتيّـة** فعـل يخـالف مـا هـو أولى مـن الأخلاق الكريمة والسجايا النبيلة.

وفي الرواية الثانية والثالثة والرابعة؛ تقترن **الكُنتُيّة** بصفتها خطابًا لفظيًّـا، بالوهن والعجز على مسـتوى الجسـد، ولـذلك ينفـي الشـاعر عـن نفسـه أن يكـون كُنتيًّا، وأن يكونَ عاجنًا، ويرى أنهما شر صفات جنس الرجال.

وفي الرواية الخامسة تأتي **الكُنتيّة** مرحلةً في الطريق إلى العجـز، أو عتبـةً من عتبات الوهن قبيل بلوغ أرذل العمر، **(قد كنتُ كُنيتًّا.. فأصبحتُ عاجنًا)**، كمـا يتلقاهـا بصـفتها شـرَّ صـفات النـاس مطلقًـا. فالاتفـاق الظـاهر بـين الروايـات السـابقة يكشف عن اختلاف محكوم في تلقيـه للكنتيـة بعلاقـة **التراتبيـة** ضـمن سلم القيم السلبية أو القبيحة.

❖- **مستوى تلقي المجتمع / المستمع لخطـاب الكُنتيّة** كـان تلقيًـا سـلبيًّا أيضًـا، إذ نظـر إليـه كخطـاب قولي لا خـير فيـه، يحكـي ولا يفعل، ويدّعي ولا

ينتج.. أي كخطاب عاجز! معزول عن النفع – معزول عن الواقع والحياة! وأنه خطاب يأتي في سياق الاسترخاء والتفكك والضعف:

نَقَلَ ثعلَب عن ابنِ الأعرابيِّ: "**قيلَ لصَبيَّةٍ مِن العَرَب: ما بَلَغَ الكِبَرُ من أَبيكِ؟** قالت: قد عَجَنَ وخَبَزَ، وثَنَّى وثَلَّثَ، وأَلصَقَ وأَورَصَ، وكانَ وكَنتَ"(62).

فالصبية تريد أن تقول: إن أباها قد بلغ منه الكبر حدًّا أحوجه عند القيام إلى الاعتماد على زنديه كما يفعل العاجن، ثمّ اضطرّ إلى الاعتماد على كلتا راحتيه وكأنما يخبز، ثمّ احتاج مع ذلك إلى معالجة القيام مرتين أول الأمر، ثم ثلاثًا، لأنّ جسده لا يساعده على النهوض مرة واحدةً، ثم ضعف عن القيام فلصق بالأرض فلا يكاد يبرح مكانه، ثم استرخى جسمه ورقّت عذرته، ولم يعد يسيطر على فضلاته، ثم شرع في الحكي والقص (كان)، ثمّ (كَنَتَ) أي: سكن وخضع منه كلّ شيء(63). فكان التي تشير إلى فعل الحكي لدى الشيوخ تأتي بحسب ترتيب الصَّبيّة في مرحلة متأخرة من الضعف، قبيل مرحلة الخضوع الأخيرة...

ولذلك فلا فائدة في الاستنجاد **بالكُنتيّين** عند الحاجة إلى الغوث، أو عند الحاجة للكسب؛ لأنهم بعيدون عن التواصل مع الواقع، عاجزون عن المعرفة، قال الشاعر(64):

**إذا ما كُنتَ مُلتَمِساً لِغَوثٍ		فلا تَصرُخ بكُنتِيِّ كبيرِ**
**فَلَيسَ بِمُدرِكٍ شيئاً بَسَعيٍ		ولا سَمعٍ ولا نَظَرٍ بَصيرِ**

ويروى:

إذا ما كُنتَ مُلتَمِساً لقوتٍ		**فلا** تَصرُخ بكُنتِيٍّ كبيرِ
فَلَيسَ بِمُدرِكٍ شيئاً بَسَعيٍ		**ولا** سَمعٍ **ولا نَظَرٍ** بَصيرِ

ويُروى: **إذا ما كُنتُ ملتمسًا لرزقٍ**

ومن الواضح أن الروايات الثلاث تضع **الكُنتيّ** بصفته صاحب حضور وهمي في مواجهة مع الحاضر والواقع الذي يحتاج إلى الحضور الحقيقي الفاعل،

لتبين التناقض الحاصل بين حضور **الكُنتيّ اللفظي** الطاغي وغياب القدرة الجسدية ممثلة في القدرة على: التماس مع الواقعي، والتواصل مع اليومي، وإدراك المطالب بالسعي والسمع والنظر الحديد.

فالمتلقون في تعاملهم مع خطاب **الكُنتِيّة** فرقوا بينه وبين خطابات أخر كالشعر - والحكايات والأسمار والتكاذيب، كما فرقوا بين الشعراء والقصاصين وأصحاب التكاذيب وبين **الكُنتِيين**. إذ انتحوا عند تلقي الشعر والقصص والأسمار والتكاذيب: ناحية الفن، أو المتعة والتسلية على أقلّ تقدير، وتقبلوا الخيال والكذب فيها دون محاكمة أخلاقية صارمة، ولكنهم نظروا إلى الكُنتِيّة نظرًا مخالفًا فقابلوا بينها وبين الواقع على أساس الأثر، وهذا يعني أنهم عدوها خطابًا تاريخيًّا من جهة، وخطابًا ادّعائيًّا عاجزًا مفرغًا من حقيقة الفعل والمنفعة من جهة أخرى، أي: أنهم لم يعاملوها معاملة الفن، وطالبوها بما لم يطالبوا به شعر الفخر، وحكايات البطولة في الأسمار والقصص...

ومن هنا يمكن لنا أن نفهم كيف أوّل بعض العلماء (**الكُنتِيّ**) **تأويلاً أخلاقيًّا**، حيث أوّله بالرجل يكون صالحًا ثمّ يتحول رجل سوء. فقد روت بعض كتب التفاسير وغريب الحديث: أن المحدّث الكبير الشيخ عبد الرزاق الصنعاني (126هـ - 211هـ) سأل شيخَهُ الجليل معمر بن راشد (96هـ - 154هـ: من أكابر علماء ورواة الحديث) عن (الكنتيّ)، فقال معمر بن راشد: "هو الرجل يكون صالحًا ثم **يتحول رجل سوء**"(65).

ولا شك أن تلقي "**الكُنتية**" على هذا النحو، من قبل **منتجي الخطاب**، **ومن المتلقين** على اختلاف اهتماماتهم ومستوياتهم: (الصبية من الأعراب- العلماء- الشعراء)، **وتعدد الروايات** على مستوى المعجم الواحد ومستوى المعاجم التي اطلعتُ عليها، ومجيء الأبيات في كلا المستويين السابقين بلا نسبة **إلى**

شاعر محدد على وجه اليقين، يدل – بحسب ما ظهر لي- على أنها جارية مجرى العرف العام، وسارية مسرى المثل(66)؛ مما يجعل منها صورة ذهنية راسخة، وثقافة عامة، متداولة بأكثر من صيغة..

نتائج الدِّراسة: ويمكن أخيرًا أن تنتهي الدراسة إلى الكشف عن بعض نتائج مهمَّة؛ تصلح للتأمل والبحث، نذكرها بإيجاز:

1- الكشف (لأول مرة) عن ممارسات حكائية شفاهية في التراث العربي، تقترن بسن الشيخوخة. إذ يقوم خطاب الكُنْتيّة باستعادة ماضوية للذات من خلال سياقات تركز على الذات في حالة الموجدة والغنى والقوة والشباب؛ لتبين: أنها تملك كونًا آخر غير ما هي عليه في لحظتها الآنية، كانت فيه تفعل وتُهاب، وتملك وتنفق، وتغيث وتجير. كما تأتي الاستعادة من خلال الأحداث والمجتمع، وفي الأثر: "عن عبد الله بن الحارث أن عبد الله بن مسعود رضي الله عنه، دخل المسجدَ وعامَة أهله **الكُنتيونَ**، فقلت ما **الكُنتيونَ**؟ فقال الشيوخ الذين يقولون: كانَ كذا.. وكُنَّا كذا.. وكُنتُ كذا.."(67).

2- التحقق من وجود وعي ثقافي عام بهذه الممارسة وبطبيعتها، وهو وعي مركب أدى إلى: **وضع صيغة اصطلاحية** معقّدة على خلاف الأصول المقررة في اللغة لهذه الممارسة، و**الشُروع في تداولها**: إنتاجًا وتلقيًا...

3- الدافع الذي يكون وراء الكُنتية: طبيعي ونفسي؛ لاستعادة مفردات الحياة وممارسة **الوجود/الكينونة**، والاستعاضة بالماضي عن الحاضر والاستمتاع به؛ كما يقف وراءها دافع **ثقافي ونسقي**، وهو: **إحلال الذّات محلَّ البطل.**

يُتلقى خطاب الكُنتية في الثقافة العربية؛ بحسب المدونة تلقيًا سلبيًا، سواء على مستوى منتج الخطاب أو مستقبله، على الرغم من أن الثقافة العربية تتقبل الفخر والمبالغة في الشعر والنثر، وتصدر عن الرؤية نفسها في التعامل مع الواقع؛

حيث تستعيض باللغة عن الحقيقي والمادي والماثل لتشكل عالمًا مجازيًّا من الحياة والخصوبة تفتقر إليه في الواقع الذي تعيشه، وهذا يستدعي التأمل والتفكير، فلماذا **يجابه فعل الكُنتية** بالواقع دون سائر خطابات الفخر والسمر والحكايات؟!

فهل هي علّة الإيديولوجيا المضادة لخطاب السيرة الذّاتية؟! أو أنه يمكن أن نعلل لذلك بتعليل آخر خاص **بخطاب الكُنتِية**؛

ففي **المستوى الأول**، يعيش **منتجُ الخطاب** حالة مضطربة من التوتر والقلق، فهو أبدًا منشطرٌ بين عالمين متباينين: مشدود إلى الزمن الفيزيائي الذي يعيشه بجسده **(الآن)** وعلاقاته، ومنجذب بروحه ووجدانه – في الوقت نفسه- إلى زمن الكون (كنتُ /الماضي)، وهو زمن لا يمكن استحضاره إلا بواسطة **فعل الكُنتية**، الذي لا يحضر عند **منتج الخطاب** إلا من خلال الانشطار البائس، **والإيغال في الاغتراب والغياب** عن الواقع لصالح الماضي؛ حتى وهو يستحضر الماضي يخضع لإكراهات التذكر، وظروف الاستعادة. والتذكر والاستعادة في نهاية المطاف عمل تأويلي خيالي.

أما متلقو الخطاب، أو الآخر بالنسبة للكُنتي؛ فإن **الأمر مختلف بعض الشيء، إذ يبدو خطاب الكُنتية** يرسخ حضور (الأنا- ذات الكُنتِيّ) في اللحظة الراهنة، وهي لحظة ليست من حقّ **الكُنتِيّ** كما يرى الآخرُ، ثمَّ إنّ هذا الحضور ليس حضورًا عاديًّا، بل هو: حضور بطولي سافرٌ وطاغ، يتطاول على حق الآخر في اللحظة الآنية التي يعيشها؛ فيحاول أن ينتزعها منه[68]، وهي في حوزته بفعل حقيقتي: **البيولوجيا الجسدية - والزمنية الفيزيائية**. ولذا كانت الطريقة الأقرب لإسقاط هذا الخطاب وتفريغه من محتواه، تكمن في مراوغته! إذ يتم تلقيه خطابًا تاريخيًّا يستدعي مطابقته الواقع؛ للتَّثبت من مصداقيته، لكن الآخر- المتلقي لا يقوم بإجراء المطابقة من منطق الخطاب نفسه! بل يخاتله فيقترح المطابقة من منطق

اللحظة الراهنة؛ فيقابل بين الواقع الراهن مكانًا للفعل؛ يستلزم الحضور الجسدي، وبين **خطاب الكُنتية** بوصفه مكانًا مشرعًا لفعل التلفظ. ولذا يتبدّى خطابًا مُدعيًا غير واقعيّ؛ ما يكشف عن كذبه ومراوغته وتزويره.

1- الكُنتيّة خطاب مزدوج:

خطاب الكُنتيّة خطاب مزدوج؛ يتأسس على الرغبة في استعادة الذات وأفعالها، وينتج قيم الجماعة وينتمي إليها، ويهدف إلى: إنزال الذات في منزلة البطل داخل المجتمع، في الوقت الذي يقوم بإشباع الحاجة النفسية والإنسانية. ففعل **كنتُ** فعل إنساني ووجودي بالدرجة الأولى، وكلّ ذلك فاعل ومتغلغل في السير الذّاتية العربية القديمة على وجه الخصوص. ويجدر بالمعنيين بالسيرة الأدبية تلمس حضور **خطاب الكُنتيّة في السيرة العربية** إجمالا وفي دوافعها ووظائفها على وجه خاص، وهذا يساعد على: **تفهم المنهج والطريقة** التي كتب بها السلف سيرهم، كما يساعد على: **تفهم الاختلاف** بين السير العربية التي يحفل الأشخاص فيها بالسبق والفرادة والتميز، ويقدمون ذواتهم ضمن المجتمع منتمين لنظمه وقيمه، وبين النموذج السيري في الحضارة الغربية. وهي حضارة **تجعل من الصراع** العنصر الفاعل في اقتطاع الحصة الكبرى من النفوذ في الواقع ومن النجاح؛ فيكون حضور الذات من خلال فعل **الانشقاق والتمرد**، كما تشكل فيها فكرة **الخطيئة والتكفير** المسيحية نواة للأنشطة والعلاقات الإنسانية، يؤول في النموذج السيري الغربي إلى طغيان ظاهرتي: **التعري والاعتراف** (69).

2- الكُنتيّة خطاب في السلطة:

الكُنتيّة خطاب يكتنز السلطة ويقوم بإنتاجها، ويحقق مقاصد نفعية محدّدة. وما على الآخر غير الكنتي إلا التسليم لها، والانصياع لحدتها أو لليونتها، وفي الحالتين تكون السلطة حاضرة وقاهرة.

ويمكن رصد ارتباط **الكُنتيّة** بصفتها خطابًا السلطة وعدم الانفكاك عنها من أكثر من محور، نستعرضها سريعًا، وعلى سبيل الإجمال فيما يلي:

*إنتاج الخطاب ابتداءً يعني أن **الكُنتيّ** يرى أهليته لإنتاجه وبثه.

*الخطاب يكشف عن محاولة: فرض/ إنزال الصورة الذهنية للكنتي (كما تبدو له في نفسه) على الآخر/ المتلقي، وتلوين الواقع بها (فرض صورة البطل).

*الخطاب يحاول الاستعاضة عن الفعل الحقيقي بالسرد المرتبط بالذّاكرة: كنتُ وكنتُ، ومن ثمّ إحلال السّرد محل الفعل، لارتباط **الكينونة** في الوعي العربي بالفعل لا الذّات(70). فالكُنتي يريد أن يتكوّن من خلال الفعل الخطابي، القائم على تجاوز الذّاكرة والسرد.

* الخطاب يحضر موقعًا يحتمي به **الكُنتيّ** من برودة الحاضر وسلبيته، فكأنه "الكِنّ" الذي يأوي إليه، ويملك من القوة والمنعة؛ ما يجعله يلوذ به كمقابل للعجز عن الفعل في الواقع.

*الخطاب حتى وهو في أدنى حالاته من الضعف يحتوي على قوة ناعمة واضحة تدفع نحو **فعل ناجز على أرض الواقع**؛ من خلال الانتماء لمنظومة القيم الاجتماعية المحترمة، ومن ثم **استثارة العقد الاجتماعي**. وذلك ما يحمِّل الآخر **غير الكُنتِيّ** مسؤولية اجتماعية أخلاقية تجاه منتجي **الخطاب من الكُنتِيّين**، ويحقق مقصدية **نفعية آنيَّة للكنتي، تتجاوز المنفعتين: التاريخية أو المعرفية المجردتين.**

الإحالات

(1) – معجم مقاييس اللغة: ج5/ص148.

(2) – للوقوف على هذه المدّونة تامة، تُراجع مادتا **(كَوَنَ، كَنَتَ)**، في المصادر التالية:

الخطابي: غريب الحديث: ج2/ص194، وابن الأثير: النهاية في غريب الحديث:ج4/ص212، والأزهري: تهذيب اللغة:ج10/ص.ص81-84، والجوهري: الصحاح في اللغة:ج 6/ص.ص2189-2191، وابن سيده: المخصص:ج4/ص.ص164،163، وابن عباد: المحيط في اللغة:ج6/ص225، والزمخشري: أساس البلاغة:ص.ص552،496، وابن منظور: لسان العرب:ج13/ص.ص369-370، والزبيدي: تاج العروس:ج5/ص.ص70-71، ج36/ص.ص80،72.

(4) – يصاغ المصدر الصناعي من الأسماء كلِّها: جامدةٍ ومشقةٍ. بإضافةِ ياءٍ مشددةٍ إليها وتاء تأنيثٍ مربوطةٍ، كالحرية، والوطنية، والإنسانية، والجاهلية، للدّلالة على اتصاف المصدر بالخصائص الموجودة في تلك الأسماء. يراجع في ذلك: الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف: ص77، والرّاجحي: التطبيق الصرفي: ص73، وقبّش: الكامل في النحو والصرف والإعراب: ص325.

(5) – ينظر هذه المسألة: ناصف: نظرية التأويل: ص165-166.

(6) – نقلا عن: الزين: تأويلات وتفكيكات: ص18.

(7) – نقلا عن: المرجع السابق: ص18.

(8) – تأتي الإشارة إلى "**كُنتُ**" في تناول السلف من النحاة واللغويين بصفتها **فعلاً وفاعلاً**. وذلك إذا كان من باب تسامحهم في العبارة، لأنهم يجعلون اسم "كان" بمنزلة الفاعل، فإنَّ الأمر هنا يستدعي الانتباه إلى مستويين لـ**(كنت)**، **الأول منهما:** مستوى "**كنتُ" الناقصة**: المشتملة على الزمن والذّات والمشرعة على الحكاية (في الحكي يتجسد الحدث)، وبين "**كنتُ**" المنسوب إليها (**كُنتِيّ- كُنتُني**)، حيث تأخذ معنى ألصق بالوجود والثبات، ولذلك تأخذ معنى المصطلح وتقوم بوظيفته. وهذا المستوى الأنسب فيه الفاعلية على الحقيقة لتطلب النسب لها.

(9) – ينظر: الفارسي: كتاب التكملة: ص238.

(10) – ينظر: الحريري: شرح ملحة الإعراب: ص.ص280-281، والأزهري: شرح

التصريح على التوضيح: ج2/ ص327، والحمصي: حاشيته على التصريح: بهامش التصريح: ج2/ ص327 ، والحملاوي: شذا العرف في فن الصرف: ص120.
(11) – ينظر: سيبويه: الكتاب: ج3/ ص377، وابن السراج: الأصول في النحو: ج3/ ص70 ، والفارسي: كتاب التكملة: 253، والاستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب: ج2/ ص71.
(12) – الفارسي: كتاب التكملة: ص254.
(13) – العين: ج1/ ص.ص450-451.
(14) – ينظر: الاستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب: ج2/ ص72.
(15) – ينظر: أبو علي الفارسي: كتاب التكملة: ص267.
(16) – ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب: ج1/ ص225.
(17) – ينظر: سيبويه: الكتاب: ج3/ ص377.
(18) – ينظر: سر صناعة الإعراب: ج1/ ص.ص224- 225، وعبارته بنصها: "ومن الأصول المستمرة: أنك لو سميت رجلا بجملة مركبة من فعل وفاعل، ثم أضفت إليه أي: نسبت؛ لأوقعت الإضافة على الصدر وحذفت الفاعل. وعلى ذلك قالوا في النسب إلى تأبط شرا: تأبّطي، وفي قمتُ: قومي، حذفوا التاء وحركت الميم بالكسرة التي تجلبها ياء الإضافة، فلما تحركت رجعت الواو التي كانت سقطت لسكونها وسكون الميم. وتلك الواو عين الفعل من قام فقلت قومي. وكذا كان القياس أن تقول في **كنتُ**: **كُونِي** تحذف التاء لأنها الفاعل وتحرك النون؛ فترد الواو التي هي عين الفعل من **كُنتُ؛ فقولهم: كُنتِيّ، وإقرارهم التاء التي هي ضمير الفاعل مع ياء الإضافة: يدل على أنهم قد أجروا ضمير الفاعل مع الفعل مجرى دال زيد من زايه ويائه، وكأنهم نبهوا بهذا ونحوه مما يجري مجراه على اعتقادهم: قوة اتصال الفعل بالفاعل، وأنهما قد حلا جميعا محل الجزء الواحد**".
(19) – ينظر: ابن الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف: ج1/ ص.ص79- 80 ، والعكبري: اللباب في علل البناء والإعراب: ج1/ ص150.
(20) – قال الاستراباذي: "**كنتيًّا** معناه: أن يقول: **كنتُ** أفعل في شبابي كذا، **وكنتُ** في حداثتي أصنع كذا، **وكنتُ**: فعل وفاعله التاء" (شرح شافية ابن الحاجب: ج4/ ص118).
(21) – الانحراف: مصطلح مأخوذ عن السوسيولوجيا، وقد شاع في الكتابات الحديثة. ويُختار

الانحراف، على المستوى العملي أو الإيديولوجي، لتجاوز معايير الجماعة، التي يُنتمى إليها، مثيرًا ردود فعل **غير** محايدة، عند الأغلبية. وانحراف البطل الروائي يقصد به البحث عن قيم مغـايرة وإشكالية. والأسلوب الإبداعي يقدم على أنه انحراف معياري بالمقارنة مع الاستعمال الـرائج أو السوقي. والباحث يستخدمه هنا بمعنى تجاوز الصيغة العرفَ اللغوي المعياري؛ ما يُحدثُ ردّ فعل ثقافي (لغوي خاصة) بالحكم بالشذوذ أو التغليط. (للوقوف على المصطلح ينظر: علوش: معجـم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص.ص 66– 67، برقم: 124، ودورتيه: معجم العلوم الإنسانية: ص 100، ود. خليل: مفاتيح العلوم الإنسانية: ص 70، برقم:70).

(22) – ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب: ج1/ص225، وابن مالك: شرح الكافية الشافية: ج4/ ص1953.

(23) – السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: ج3/ ص395.

(24) – ينظر: أبو العباس: كتاب الإعراب الميسر: ص.ص17–18.

(25) – ينظر: ابن مالك: شرح الكافية الشافية: ج4/ ص1953، والسيوطي: همع الهوامـع فـي شرح جمع الجوامع: ج3/ ص395.

(26) – الأزهري: تهذيب اللغة: ج10/ص82، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ص369.

(27) – ينظر: الفارسي:كتاب التكملة: ص.ص253– 254.

(28) – ينظر: ج4/ ص 164.

(29) – يُنظر: شرح المفصل: مج2/ ص.ص 6– 7.

(30) – ينظر الأزهري: تهذيب اللغة: ج10/ ص 83، وابن منظـور: لسـان العـرب: ج13/ ص370، وينبغي أن يلاحظ القارئ الكريم: الفارق بين الياءين في الكلمتين **(كنتّنـي– ضـربني)** ففي الأولى، هي: ياء نسب وفي الثانية ضمير المتكلم مفعول به، وهـذا مـن **وجـهٍ أول**: يـدل بوضوح على أنّ ذهنيهما **منصرفين إلى العلاقة الإعرابية والحركة** على كل من الحرفين قبل نون الوقاية، كما يدلّ **– من وجه ثانٍ**– على: أنهما **نظرا إلى التاء جزءًا من فعل (كـان)** كالباء التـي هي جزء من الفعل **(ضرب)**، **ومن وجه ثالثٍ**: يدل على **أنّ التاء للمتكلم** وليست للمخاطب، ولذلك ذكرا: الرفع/الضم علة لدخول نون الوقاية.

(31) – قال ابن هشام في معرض تعريفه لأفعال القلوب: "إنما قيل ذلـك؛ لأن معانيهـا قائمـة

بالقلب"، وقال حسن: "سميت بذلك لأنّ معانيها قائمة بالقلب، متصلة به، وهي المعاني النفسية، ويسميها القدماء: الأمور القلبية، لاعتقادهم أن مركزها القلب، ومنها: الفرح، والحزن، والفهم، والذكاء، واليقين، والإنكار". (أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: ج2/ ص.ص29–30، والنحو الوافي: ج2/ ص4، حاشية رقم: 4).

(32) – قال الأزهري: "أخبرني المنذري عن أبي الهيثم أنه قال: لا يُقال **فَعَلْتُني** إلا من الفعل الذي يتعدّى إلى مفعولين مثل: **ظَنَنْتُني ورأيتُني**، ومُحالٌ أن تقول: ضَرَبتُني وصَبَرتُني؛ لأنه يشبه إضافة الفعل إلى: **ني**، ولكن تقول صَبَرتُ نفسي وضَرَبتُ نَفسي. وليس يضاف من الفعل إلى: **ني**، إلاّ حرف واحد، وهو قولهم: **كُنتي وكُنتُني**". (تهذيب اللغة:ج10/ص82، وقد نقل ابن منظور ذلك، ينظر: لسان العرب: ج13/ص369).

(33) – منع النحاة تعدي الفعل إلى ضمير فاعله؛ كراهة أن يكون الفاعل مفعولا في اللفظ؛ واستعملوا لفظة: **النفس** في موضع الضمير، وأنزلوها منزلة الاسم الأجنبي، فلا يصح أن يقال: ضربتُنِي، ولا كلمتُنِي، ولكن يقال: ضربتُ نفسي، وكلمتُ نفسي، وذكروا جواز ذلك في أفعال القلوب، وعللوا له بمخالفة أفعال القلوب سائر الأفعال، في **دخولها على جملة المبتدأ والخبر**؛ ينظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: ق3 ج2/ ص1090، والبغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: ج5/ ص276.

ويمكن أن نتلمس (عن طريق التأويل) عبر هذا التعليل النحوي الصناعي: **إشارةً خفية إلى استقلالية معمولي أفعال القلوب، كونهما في الأصل موجودين: دلالةً وصناعةً (المبتدأ والخبر وهما في حالة الإسناد = جملة الابتداء: أنا باحثٌ) قبل دخول تلك الأفعال عليها، ومن ثَمّ فالواقع المراد التعبير عنه بأفعال القلوب: موجود ومتجسد قبل محاولة إدراكه وتفهمه والتعبير عنه، وكل ما تقوم به أفعال القلوب أنها تحاول نقله من حالة الوجود والتجسد إلى حالة انطباعه في القلب من الإدراك والتعبير عن مستويات هذا الإدراك (اليقين– الرجحان– الظن= علمتُنِي باحثًا– رأيتُنِي باحثًا– حسبتُنِي باحثًا– ظننتُنِي باحثًا– خلتُنِي باحثًا).**

(34) – المقصود ما سبق تحريره في محور الصيغة تحت عنوان: **النسب**، وعنوان: **مخالفة القياس**.

(35) – راجع هذه الأمثلة: ابن جني: سرّ صناعة الإعراب: ج1/ ص224، والاسترابادي: شرح

شافية ابن الحاجب: ج4/ ص118 .

(36) – راجع هذه الأمثلة: القرطبي: الجامع لأحكام القرآن: ج19/ ص274، الماوردي: النكت والعيون: ج6/ ص236، والخطابي: غريب الحديث: ج2/ ص194، وابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر: ج4/ ص212، والأزهري: تهذيب اللغة: ج10/ ص.ص81- 84، وابن سيده: المخصص: ج4/ ص.ص163، 164، وابن عباد: المحيط في اللغة: ج6/ ص225، والزمخشري: أساس البلاغة: ص.ص496، 552، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ ص.ص369 – 370، والزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس: ج5/ص7، وج36/ ص.ص72، 80.

(37) – هذا حكم عام، وكل حكم عام لا يكاد يسلم من الشذوذ، ولكنه الشذوذ الذي يؤكد القاعدة. وعلى من يقرأ السير الذّاتية والتراجم التي تعرض للطفولة أو فترات ما قبل التوبة والاستقامة في التراث العربي القديم، التحقق من كونها لا تعرض لهذه الفترة المهمّة إلا لتؤكّد دخول الشخصية المترجم لها عالم المؤسسة أو تهيئتها إلى ذلك! فما استعادة أفعال الفروسية وما شابهها في **فترة الصبا** في كتاب "**الاعتبار**" **لأسامة بن منقذ** إلا صورة من تلك العناية، تؤكد الحكم الذي أوردناه على سبيل التغليب.

(38) – ينظر البيت: العسكري: جمهرة الأمثال: ج1/ ص348.

(39) – الشعر للربيع بن ضبع الفزاري، ينظر: العسكري: جمهرة الأمثال: ج1/ ص237، والبكري: المقال في شرح كتاب الأمثال: ص176، والزمخشري: المستقصى في أمثال العرب: ج2/ ص.ص192- 193.

(40) – أي: يعودون إلى حال (**كان – الكون**) التي كانوا عليها. تقول العرب: **كان ثمّ حار**، أي: كان على حال حسنة ثم رجع إلى خلافها، وفي الحديث النبوي: "وأعوذ بك من **الحور بعد الكون**"، أي: أعوذ بك من النقص بعد الوجود والثبات، أو الرجوع عن الاستقامة والحالة الجميلة بعد أن كان عليها، وقيل: معناه اللهم إنا نعوذ بك من الرجوع والخروج عن الجماعة، بعد الكون على الاستقامة. (ينظر: القاري: مرقاة المفاتيح: ج5/ ص325، والحميدي: تفسير غريب ما في الصحيحين: ج1/ ص495، وابن الجوزي: كشف المشكل من حديث الصحيحين: ج4/ ص237، وابن الأنباري: الزاهر في معاني كلمات الناس: ج1/ ص25، والعسكري: جمهرة الأمثال: ج1/

ص348، وابن دريد: جمهرة اللغـة: ج1/ ص525، وابـن منظـور: لسـان العـرب: ج13/ ص.ص360-362).

(41) – الكِنُّ: كُلُّ شَيءٍ وَقى شَيئاً، واستَكَنَّ الرَّجُلُ واكتَن: صَارَ في كِنّ. واكتَنَّتِ المَرأةُ: سَتَرَت وَجهَها حَيَاءً. وكَنَنتُ الشيءَ، إذا خَبَأته وسترته، والإكنَانُ: ما أسررتَ في ضَمِيرِكَ. وكَنَنتُ فـي نَفسي حَدِيثاً وأكننته: أي صنته. وكِنّ كل شيء: ما اكْتنَّ في ظلّه. ومنه قوله تعالى: {وَجَعَلَ لَكُـم مِّنَ الجِبَالِ أَكنَاناً}(النحل:81)، وقوله عز وجل: {وَإِنَّ رَبَّكَ لَيَعلَمُ مَا تُكِنُّ صُدُورُهُم وَمَـا يُعلِنُـونَ}(لنمل:74)، وقوله:{كَأَنَّهُنَّ بَيضٌ مَّكنُونٌ} (الصافات:49).(ينظر: ابن دريد: جمهرة اللغـة:ج1/ ص.ص167-168، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ ص.ص360-362.

(42) – يعد (**إبراهام ماسلو A . H . MASLO**) من أبرز العلماء الذين اهتموا بحاجات الإنسان، وطرح نظريته المشهورة في تدرج الحاجات وفق نموذج هرمي، ينظر ترتيب الحاجات الإنسانية، ومسألة إشباعها وعلاقتها باستقرار الشخصية والاستواء النفسي: شتا: الشخصية من منظور علم الاجتماع: ص. ص114- 116، وعيسوي: دراسات في السلوك الإنساني: ص.ص 118- 122، وموسى: المدخل إلى علم النفس: ص.ص 229-230.

(43) – تُراجع الحكاية في المصدرين التـاليين: السجسـتاني: المعمـرون والوصـايا: ص47، والمبرد: التعازي والمراثي: ص.ص 78- 79.

(44) – جاء عند السجستاني: "إلى **مجلس لهم**"، وما أثبتناه كان عن رواية المبرد.

(45) – وردت عند السجستاني: "**وأسقيك الدُّواية، يعني: اللبن قائمًا**"، وما أثبتناه كان عن رواية المبرد.

(46) – ينظر: الكتابة الذَّاتيَّة: إشكالية المفهوم والتاريخ: ص5.

(47) – يُراجع: عبد الغني: **الإيديولوجيا المضادة للسيرة الذَّاتية: ص 121** (مقالة نقدية، مجلـة علامات، ع 27).

(48) – من الآية (12) من سورة الأعراف، ومن الآية (76) من سورة ص.

(49) – آل مريع: علي الطنطاوي، كان يوم كنت، صناعة الفقه والأدب: ص 302.

(50) – يُراجع مبحث: **مخالفة القياس** بهذه الدراسة.

(51) – ينظر: ابن يعيش: شرح المفصل: مج2، ج6/ ص8 ، والإستراباذي: شرح شـافية بـن

الحاجب: ج4/ ص118.

(52) – ينظر: سيبويه: الكتاب: ج3/ ص377، وابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم: ج7/ ص147، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ ص369.

(53) – قال ابن هشام: "ووهم ابن خروف، فقال في قولهم في النسب "كُنتِيّ": إنّ التاء هنا علامة كالواو في "**أكلوني البراغيث**"، ولم يثبت في كلامهم أن هذه التاء تكون علامة"، (مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ص157). ولعلّ ابن خروف أراد بالعلامة: علامة الخطاب لا علامة الإعراب كما فهم ابن هشام، أي: حرف متكلّم لا ضميرًا مثل الياء الأخيرة في (إياي) فهي حرف لا ضمير. وإذا كان هذا هو المراد من كلام ابن خروف فقول ابن هشام مردود عليه بما نقله ابن هشام نفسه في "مغني اللبيب" عند حديثه عن (أَنتَ) في مبحث (أنّ)، إذ قال ما معناه: إنّ الجمهور يرون أن الضمير هو (أن) والتاء حرف خطاب (مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ص.ص 41، 42).

(54) – ينظر: الأزهري: تهذيب اللغة: ج10/ص82، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ص369.

(55) – يُنظر: الزبيدي: تاج العروس: ج5/ ص.ص70–71، ولم يذكر اسم شيخه، ولعلّه الإمام اللغويّ أبو عبد الله محمد بن الطَّيِّب بن محمد الفاسيّ (1110 هـ –1170هـ)، فإنه كان ينقل عن شرحه على القاموس كثيرًا، وقد وصفه في **مقدّمة** تاج العروس:ج1/ ص3؛ فقال:"هو عُمدتي في هذا الفنّ، والمقلِّد جيدي العاطل؛ بِحُلي تقريرِه المستحسن، وشَرحُه هذا عندي في مجلّدين ضخمين". ولكنّ (**الكُنْتُنِيّ** – **الكُنتِي**) ليسا من قبيل المنحوت؛ فإنّ المنحوت ما أخذ فيه من كلمتين بعض حروفهما لتصير كلمة واحدة، وفي النسبة إلى **كنتُ** جاءت الكلمتان على صورتيهما تامتين..

(56) – لم أقع على هذا القول عند غيره، ينظر: أميل يعقوب: المعجم المفصّل في شواهد النحو الشعرية: ج2/ ص312 .

(57) – لم أقع على هذا القول في غيرها، ينظر: عزيزة بابستي: المعجم المفصل في النحو العربي: ج2/ ص1111. والتّعليل بالضرورة الشعرية (الوزن) هنا غير مقبول، لأن الصيغة القياسيّة التي نص عليها سيبويه (**كُنِيّ**) مساوية وزنًا لـ(**كُنتِيّ**).

(58) – ينظر: الأزهري: تهذيب اللغة: ج10/ ص81، وابن عبّاد: المحيط في اللغة: ج6/

ص225، والزمخشري: أساس البلاغة: ص399، والزبيدي: تاج العـروس: ج5/ ص70، وقـد ذكروا معنيين مختلفين لكَنَتَ، هما: القوّة والشدّة، والخضوع والرضا بالشيء.

قال الزبيدي: "**كَنَتَ**"، أَهمله الجَوهَرِيُّ وابنُ مَنظُورٍ، واستدركَهُ الصَّاغانيّ في التكملـة، فقال: قال ابن لأَعرَابيّ: يقال: **كَنَتَ** فلانٌ في خَلْقِهِ، وكَانَ في خُلقِهِ، أَي: قَوِيَ؛ فهو **كُنتِيٌّ** وكـانِيٌّ. قال ابنُ بُزُرجَ: **الكُنتِيّ**، ككُرسيٍّ: القويُّ الشَّدِيدُ، وأَنشد:

وقد كُنتُ كُنتِيّاً فأَصبَحتُ عَاجِناً　　　وشَرُّ رِجَالِ النّاس كُنتُ وعَاجِنُ ".

وكلامه- عندي- يحتمل الصواب والخطأ: فإن أراد أنهما قد أهملا الكلمة البتة فكلامـه غير صحيح، فقد أوردا المادة ومشتقاتها في مادة: **كون**، وإن كان يريد أنههما لم يجعلا لها مـادّة مستقلة قائمة بذاتها فكلامه صحيح.. وكأن ابن فارس ضعف هذا الأصل، إذ قال: "**كَنَتَ**: الكـاف والنون والتاء: **كلمةٌ إن صحت** يقولون: **كَنَتَ واكتَنَتَ**، إذا لزم وقنع...". (ينظر مـا تقـدم: ابـن فارس: معجم مقاييس اللغة: ج5/ ص140) ويظهر أنها مصنوعة أو متوهمة فإضافة- إلـى مـا ذكره ابن فارس آنفًا- لا نجد للكلمة شاهدًا مستقلاً في كلام العرب سوى ما سُمع من شاهد: **كنتي وكنتني**.كما أنّ الاضطراب في فهم معنى **كَنَتَ**- بالفتح- يدل على الخطأ في فهم دلالة الشاهد..

(59) – راجع البيت برواياته في المصادر التالية: ابن الأنباري: أسرار العربية: ص90، وابـن جني: سر صناعة الإعراب: ج1/ ص224، والأزهري: تهذيب اللغة: ج10/ ص82، والزبيدي: تاج العروس: ج5/ ص.ص70- 71، 82، وتفسير الإمام القرطبي: ج19/ ص274، وابن سـيده: المحكم والمحيط الأعظم: ج7/ ص146، وابن منظور: لسان العرب: ج13/ ص369. ولم ينسب إلى قائل في المصادر التي وقفت عليها، وقد نسبه **جلال الدين السيوطي** في: **همع الهوامع شرح جمع الجوامع**: ج3/ ص395 إلى الأعشى، ولكنه ليس في ديوانه، ولم أجده منسوبا عند غيره.

(60) – الكرسوع: حرف الزند الذي يلي الخنصر وهو الناتيء عند الرسغ. (الفراهيدي: العين:ج 3/ ص1566، وابن منظور: لسان العرب: ج8/ ص309).

(61) – ينظر: الفراهيدي: العين: ج3/ ص1688، والزمخشري: أساس البلاغة: ج1/ ص587، وهي بحسب الفيومي:"آداب نفسانية تحمل مراعاتها الإنسان على الوقوف عند محاسن الأخلاق، و جميل العادات" (الفيومي: المصباح المنير: ج2/ ص569).

(62) – ابن منظور: لسان العرب: ج13/ ص369، والأزهري: ج1/ ص81، الزبيـدي: تـاج

العروس: 5/81، 71.

(63) – جاءت كلمة " **كنت**" فيما حكاه ابن الأعرابي من كلام الصبية، في بعض المعاجم دون ضبط، وبعضها ضبطها بالفتح (**كَنَتَ**)، وذلك بحسب ما اطلعتُ عليه. وقد ضعّف ابن فارس هذا الأصل، إذ قال: "**كَنَتَ**: الكاف والنون والتاء: كلمةٌ إن صحت يقولون: **كَنَتَ** و**اكتَنَتَ**، إذا لزم وقنع..." (معجم مقاييس اللغة: ج5/ ص140)، ويحتمل أن تكون (**كُنتُ** – **كُنتَ**) بضم التاء أو فتحها للمتكلم أو للمخاطب: كان مع معمولها.

(64) – ينظر البيت برواياته المختلفة: ابن جني: سرّ صناعة الإعراب: ج1/ ص224، والسيوطي: همع الهوامع: ج3/ ص395، ابن منظور: لسان العرب: ج13/ ص369، الأزهري: ج1/ ص81، الزبيدي: تاج العروس: ج5/ ص.ص71، و81، ولم أقع عليه منسوبًا إلى قائل.

(65) – الخطابي: غريب الحديث: ج2/ ص194، القرطبي: الجامع لأحكام القرآن: ج19/ ص274. ويحسن بالقارئ الكريم مراجعة: الطبري: الدعاء: ص258، حديث رقم (813).

(66) – ذكر بعض مفكري النقاد أن سيرورة قولٍ (ما) وعدم نسبته إلى قائل بعينه، يعني أنه قول عام وقانون ثقافي. ينظر: د.عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية: ص 155.

(67) – يُنظر: الخطابي: غريب الحديث: ج2/ ص194، وابن الأثير: النهاية في غريب الأثر: ج4/ ص212، والأزهري: تهذيب اللغة: ج10/ ص82، والزبيدي: تاج العروس: ج36/ ص73، وابن منظور: لسان العرب: ج3/ ص.ص369 –370.

(68) – يمكن أن نحيل إلى واقعة تذكرها كتب السير والتاريخ في أحداث **غزوة حنين** لتساعدنا على تفهم ذلك، فقد خرجت هوازن وثقيف لقتال المسلمين، وأخرجوا معهم النساء والأطفال والأموال، وأخرجوا دريد بن الصمة وكان شيخًا كبيرًا مع النساء والأطفال، فلما سمع: رغاء البعير، ونهاق الحمير، ويعار الشاء، وجلبة النساء، وبكاء الأطفال، أنكر ذلك. فقيل له: إن مالك بن عوف النصري– وكان قائدهم– أمر بإخراجهم ليقاتل الرجل دون عرضه وماله. فاستدعى مالكًا ووصفه براعي الضأن، كناية عن الحمق، لأن الضأن تحمّق صاحبها– كما تقول العرب– وأشار عليه أن يرد الذراري والنساء والأموال إلى ممُتَنَع منازلهم وعليا دورهم، لئلا يفتضح القوم إذا انكسروا، فالمهزوم لا يلوي على شيء. ولكن مالكًا سخر منه ووصفه بالهرَم وشيخوخة العقل.

ولم يرَ في ذلك نصحًا ولا مشورةً، لكن رأى فيه صراعًا ثقافيًّا؛ ومنافسةً على مكانتـه وسـيادته، واغتصابًا لمحله من قيادة القوم، وجعل موافقته لرأي دريد بن الصمة إعلانًا عـن موتـه قائـدًا، واعترافًا بغيابه ثقافيًا، لذلك حرص- كما تنص المصادر- على ألاّ يكون لدريدٍ في الحـرب رأي ولا ذكر، وأنذر هوازن وثقيفًا ومن معهم بقتل نفسه إن استجابوا لرأي دريد؛ فاسـتجاب النـاس لمالك وصدروا عن رأيه. فقال دريد بن الصمّة: **هذا يوم لم أشهده ولم يفتني!**

ومقولة دريد تحيل على المنطق ذاته، لأنها تعبر عن غياب ثقافي، وضعف قدرة علـى اقتطـاع حصة مشرفة من الواقع المعاش. (ينظر: ابن هشام: سيرة النبي صـلى الله عليـه وسـلم: ج4/ ص.ص 66-68).

(69) – عُني الباحث منذ وقت مبكر بالنموذج السيري المختلف في الثقافة العربية والإسـلامية: تنظيرًا وتطبيقًا؛ وكشف عن نموذجي: المكاشفة، وعتاب النفس وحسـابها بصـفتهما نمـوذجين، تصنعهما الثقافة وتعترف بهما؛ يقابلان النموذج الاعترافي القائم على التعري في الأدب الغربـي، للوقوف على شيء من ذلك يراجع: آل مريع: **السيرة الذّاتية مقاربة الحـدّ والمفهـوم:** ص.ص 117- 185، وكتاب: **علي الطنطاوي كان يوم كنـت: صـناعة الفقـه والأدب:** ص.ص 231- 322.

(70) – نُذَكِّر في هذا الصدد بمقولة دريد بن الصمة السابقة: "**هذا يوم لم أشهده ولـم يفتنـي**". **حيث** جعل من نفسه غائبًا عن المعركة برغم حضوره عينًا وجسدًا؛ وذلك لغياب فعله/أثـره فـي مجريات الأحداث.

- قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: القرآن الكريم

ثانيًا: المصادر والمراجع:

1- **ابن الأثير (أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري):** النهاية في غريب الحديث والأثر: تحقيق: طاهر أحمد الزاوى ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت–لبنان، ط1، ت1399هـ – 1979م.

2 - **الأزهري (الشيخ خالد):** شرح التصريح على التوضيح، طبعة دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، د.ط.ت.

3- **الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد):** تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط1، ت 2001م.

4- **الاستراباذي (رضي الدين):** شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق وضبط: محمد نور الحسن ومحمد الزفراف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، د.ط، ت 1402هـ/ 1982م.

5- **ابن الأنباري (أبو البركات عبد الرحمن بن محمد):**

- الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الباز للنشر والتوزيع، مكة المكرمة – السعودية، ط4، د.ت

- أسرار العربية، تحقيق: د.فخري صالح قدارة، دار الجيل، بيروت– لبنان، ط1، ت 1415هـ 1995م.

6- **الأنباري (محمد بن القاسم البغدادي):** الزاهر في معاني كلمات الناس، تحقيق: د.حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط1، ت 1412هـ – 1992م.

7- **بابستي (د.عزيزة فوال):** المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، ت 1413هـ – 1992م.

8- **البغدادي (عبد القادر بن عمر):** خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: محمد نبيل طريفي ود. أميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، ت 1998م.

9- **البكري (أبو عبيد):** المقال في شرح كتاب الأمثال، تحقيق: إحسان عباس وعبد المجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت– لبنان، ط3، ت 1983م.

10- **ابن جني (أبو الفتح عثمان):** سر صناعة الإعراب، تحقيق: د. حسن هنداوي، دار القلم، دمشق – سوريا، ط1، ت 1405هـ 1985م.

11- **ابن الجوزي (عبد الرحمن بن علي):** كشف المشكل من حديث الصحيحين، تحقيق: علي البواب، دار الوطن، الرياض – السعودية، ت 1418هـ – 1997م.
12- **الجوهري (إسماعيل بن حمّاد):** الصحاح تاج العربية وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط3، ت 1404هـ – 1984م.
13- **الحريري:** شرح ملحة الإعراب، تحقيق: د.أحمد محمد قاسم، مكتبة ودار التراث للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، ت 1412هـ-1992م.
14- **حسن (د. عباس):** النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت
15- **الحمصي (الشيخ يس العليمي):** حاشيته على التصريح: بهامش التصريح للشيخ خالد الأزهري، طبعة دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، د.ط.ت
16- **الحملاوي (الشيخ أحمد):** شذا العرف في فن الصرف، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة- مصر، ط16، ت 1384هـ/1965م.
17- **الحميدي (ابن فتوح):** تفسير غريب ما في الصحيحين، تحقيق: د. زبيدة محمد عبد العزيز، مكتبة السنة، القاهرة – مصر، ط1، ت 1415هـ – 1995م.
18 -**الخطابي (أحمد بن محمد):** غريب الحديث، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة – السعودية، ط1، ت 1402.
19 – **خليل (د. خليل أحمد):** مفاتيح العلوم الإنسانية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، ت1409هـ – 1989م.
20- **ابن دريد:** جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط1، ت 1987م.
21- **دورتيه (جان فرانسوا):** معجم العلوم الإنسانية، ترجمة: د. جورج كتورة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، ت 1430هـ- 2009م.
22- **الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني الزبيدي):** العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج ومصطفى حجازي وعبد الكريم العزباوي وآخرين، مطبعة حكومة الكويت، ط1، ت 1389-1969م.
23- **الزمخشري (محمد بن عمر الخوارزمي):**
- أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط1، ت 1399هـ -1979م.
- المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، ت 1987م.
24- **الزين (محمد علي):** تأويلات وتفكيكات: فصول في الفكر الغَربيّ المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب/ بيروت- لبنان، ط1، ت 2002م.

25- **السجستاني (أبو حاتم سهل بن محمد):** المعمرون والوصايا، تحقيق عبد المنعم عامر، دار إحياء الكتب العربية لعيسى البابي الحلبي، القاهرة- مصر، ط1، ت 1961م.

26- **ابن السراج (أبو بكر محمد بن سهل):** الأصول في النحو، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط3، ت 1408هـ-1988م.

27- **علوش (د.سعيد):** معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني/ سوشبريس ، بيروت- لبنان/ الدار البيضاء- المغرب، ط1، ت 1405هـ- 1985م.

28 - **سيبويه (عمرو بن عثمان):** الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، ت 1408هـ- 1988م (مصورة عن طبعة مكتبة الخانجي- القاهرة).

29- **ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل):**

- المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، ت2000م.

- المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط1، ت 1417هـ 1996م.

30- **السيوطي (جلال الدين):** همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، القاهرة- مصر، د.ط ت

31- **شتا (د. السيد علي):** الشخصية من منظور علم الاجتماع، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية- مصر، ط1، ت 1997م.

32- **ابن عباد (إسماعيل الطالقاني):** المحيط في اللغة، تحقيق: الشيخ محمد آل ياسين، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ط1، ت 1414هـ -1994م.

33- **أبو العباس (د. محمد علي):** كتاب الإعراب الميسر، دار الطلائع، ط1، ت 1998م.

34- **عبد الرحيم (د. عبد الحميد):** علم النفس التربوي والتوافق الاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة- مصر، ط2، ت1981م.

35- **عبد الغني (محمود):** الإيديولوجيا المضادة للسيرة الذّاتية، مقالة نقدية، علامات: مجلة علمية محكمة- المغرب العربي، العدد 27، السنة 2007م.

36- **العسكري (أبو هلال):** جمهرة الأمثال، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط1، ت 1408هـ - 1988م.

37- **العكبري (أبو البقاء):** اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق: غازي مختار طليمات، دار الفكر، دمشق – سوريا، ط1، ت 1995م.

38- عيسوي: (د. عبد الرحمن): دراسات في السلوك الإنساني، منشأة المعارف، الاسكندرية- مصر، د.ط.ت
39- الغذامي (د. عبد الله): النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، ت 2000م.
40- ابن فارس (أحمد): معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط2، ت 1420هـ – 1999م.
41- الفارسي (أبو علي): كتاب التكملة، تحقيق: د. كاظم بحر المرجان، مطابع مديرية الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل- العراق، ط1، ت 1401هـ- 1981م.
42- الفراهيدي (الخليل بن أحمد): معجم العين، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، مطبعة باقري، قم – إيران، ط1، ت 1414هـ.
43- الفيومي (أحمد بن محمد): المصباح المنير، المكتبة العلمية، بيروت- لبنان، د.ط.ت
44- القاري (علي): مرقاة المفاتيح، تحقيق: جمال عيتاني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، ت 1422هـ – 2001م.
45- قبّش (الشيخ أحمد): الكامل في النحو والصرف والإعراب، دار الجيل، لبنان- بيروت، ط2، ت 1399هـ/1979م، ص325.
46- القرطبي (محمد بن أحمد الأنصاري): الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، دار الشعب، القاهرة – مصر، ط2، ت 1372هـ.
47- كليرك (توماس): الكتابة الذّاتيّة: إشكالية المفهوم والتاريخ، ترجمة: محمود عبد الغني، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الرباط- المغرب، ط1، ت 2008م.
48- ابن مالك (محمد): شرح الكافية الشافية، تحقيق: د.عبد المنعم هريدي، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي- دار المأمون للتراث، مكة المكرمة- السعودية / بيروت- لبنان، ط1، ت 1402هـ 1982م.
49- الماوردي (أبو الحسن علي بن حبيب): النكت والعيون، تحقيق: السيد بن عبد المقصود بن عبد الرحيم، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د.ط.ت
50- المبرد (محمد بن يزيد الثمالي): التعازي والمراثي، وضع حواشيه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، ت 1417هـ- 1996م.
51- المرزوقي (أحمد بن محمد الاصفهاني): شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، ت 1411هـ – 1991م.

52- آل مريع (أحمد بن علي):
- السيرة الذّاتية مقاربة الحدّ والمفهوم، دار صامد، صفاقس- تونس، ط3، ت 2010م.
- علي الطنطاوي كان يوم كنت. صناعة الفقه والأدب، العبيكان للأبحاث والتطوير، الرياض – السعودية، ط2، ت 1430هـ – 2009م.
53- ابن منظور (محمد بن مكرم بن منظور): لسان العرب، دار صادر، لبنان – بيروت، د. ط. ت
54- موسى (د. عبد الله عبد الحي): المدخل إلى علم النفس، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط1، ت 1979م.
55- ناصف(د.مصطفى): نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط1، ت 1420هـ- 2000م.
56- ابن هشام (عبد الله بن يوسف):
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، شرح وتحقيق: الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة العصرية، بيروت- لبنان، ط4، ت 1996م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط6، ت 1985م.
57- ابن هشام (عبد الملك الحميري): سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت
58 - يعقوب (د. أميل بديع): المعجم المفصّل في شواهد النحو الشعرية، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، ت 1413هـ – 1992م.
59 - ابن يعيش (يعيش بن علي): شرح المفصل: دار عالم الكتب، بيروت- لبنان، د.ط.ت

الحالة الاتصالية في رواية التفكك لرشيد بوجدرة

د .عايدة حوشي
جامعة عبد الرحمن ميرة -بجاية-

يشكل النص بوصفه عنصرا تفاعليا يولد الحركية الاتصالية بين المرسل والمرسل إليه؛ مجموع ملفوظات منطوقة أو مكتوبة توضع للتحليل؛ إنه سلسلة وحدات متتابعة ومتضمَنة داخل نسيج لغوي لا يمكن عزله عن وظيفته الإيصالية. ناهيك عن كونه النموذج اللّغوي الإيصالي لما هو حادث(1)؛ أي إنه معطى أولي مفتوح على القراءة عن طريق مرسل إليه يفكك السنن في ضوء الطبقات الدلالية والأوصاف اللّسانية.

إن تموضع النّص على هذه الشاكلة ضمن مستواه الإيصالي، يجعل اللّسانيات قاعدة تمكنها من أن تصبح النموذج العام لكل سيميولوجيا، فاللّسان ليس سوى نسق خاص ضمن الأنساق السيميولوجية، ولأجله" فتحت أمام السيميائيات إمكانية الانفلات من دلالة الخطابات كأنساق للتواصل"(2)،

يعتبر دور المرسل(L'énonciateur) دورا هاما في عملية التواصل، فهو مُسنّن الرسالة وواضع أنساقها البنائية(3)، وهو كذلك حدّ لابد أن يُكتب بشكل واضح داخل علاقته النوعية (Hypéronimique) بالمتلفظ في حالة التواصل التشاركي (المتحقق أو المتجسد فعلا)، لأنّ "التفاعل موجود، ولكنّ درجته هي التي تختلف، فليس هناك خطاب أحادي الجانب موجةٌ إلى ذاته فإذا كان على المتكلم " أن ينتصر على خمول المتلقي وشروده وعلى المجرى المتشعب والعدواني لتفكيره"(4)؛ عليه أن "يعمل أكثر لكي يمرر رسالته"(5)، وفحوى

هذا العمل هو أن يشغل نفسه في كتابته بالطريقة التي ستحلل من خلالها شفراتها أو سننها.

ضمن لعبة السرد ومجموع قيمها بتعبير غريماس، لابد أن نوضّح وفقا للإقصاء المفترض الذي يجعل المرسل أحادي الجانب (Unilatérale) إشكاليةَ المرسل، لأنّ النّص: مرسلٌ أولٌ يوزع إرساليات على مرسلين ثانويين وفق بروز الضمائر الموجهة لطبيعة كل مرسل، لكن ضمن التحليل؛ فهو مرسل فردي يظهر إلى جانبه مرسلون آخرون يقومون بفعالية داخل الحوار والأدوار المناطة بهم، حيث قدّم غريماس بهذا الشأن نظرته حول إشكال المرسل (le problème du destinateur)، باعتباره مجزأ؛ أي يتولد داخل إطار عام هو: المرسل الأهم والذي وفقا لمتطلبات الحكي يوزع أدوار الإرسال تبعا للبنية القاعدية (la structure de base) التي توفر معطيات التحول وتوزيع الأدوار، أما فيما يخص السارد (Narrateur)، فقبل أن يسرد أي شيء، لابد له من امتلاك كفاءة السرد أي المعرفة بإرساليته وتحولاتها[6]. لأن التوجه الإرسالي يتعين ضمن سمات المرسل، ودرجاته التأطيرية التي تلفه سواء نحويا أم سيميائيا.

إن مفهوم تفكيك السنن الذي يعد – حسب ريفاتير- مهمة يقوم بها المرسل إليه؛ مفهوم قاعدي يستدعي منا الكشف عن عملية التشفير، أي حدود الشفرة التي تشكل قاعدة ينطلق منها المرسل إليه في عملية تواصلية، تكون انطلاقا ومعطيات صاحب النّص ذاته من خلال بنية الرسالة، فالشفرة (Le code) في نظرية التواصل – كما يذهب إلى ذلك غريماس – هي جرد للرموز، متبوعة بمجموعة من القواعد لنظام الكلمات المشفرة، وغالبا ما تكون موضوعة بموازاة القاموس، نعني في شكلها اللّغوي العادي، بينما إذا كانت اصطناعية مشتقة فإنها تتجاوز القاموسية إلى مرحلة إيحائية، حيث نجد أسس معالجتها في ضوء تجزيئها إلى مجموعات من الرموز.

يرى أمبرتو إيكو أن "نظرية في الشفرات تُعنى ببنية الوظيفة الدلالية، وقواعد تأليفها؛ أي الإمكان العام للتشفير والاستشفار، ولذلك تصدر هذه العملية عن منظور تحليلي جزئي يصبح فيه ما تعودنا اعتباره شكلا عاديا جزءا آخر ... يكون فيه ما يُسمى أشياء المظهر السطحي الذي تتخذه شبكة ضمنية من الوحدات الأكثر أولية، وهذا ما يقصد به التوصل إلى المعنى العادي الموجود في العرف بقدر ما هو سمة تنتمي إلى عالم التجريد وإنتاجيات الدليل بوصفه مؤطرا ضمن إطار ثقافي هو الذي يوجّه المضامين"(7)، إلى جانب القيمة التي تصدر عن تركيب الشفرة ذاتها خاصة القيمة التعارضية la valeurs d'opposition(8)، ناهيك عن الحقول التي تفرضها الفئات التشفيرية سواء القوية منها أم الضعيفة، فالشفرة بوصفها لغة هي شبكة مركبة من شفرات دنيا (sous codes) مختلفة، بعضها ثابت مثل الإقران (Appariement dénotatif)، وأخرى ضعيفة زائلة مثل الإقران الإضافي (Ephémère) الذي يقع بعيدا عن المركز (Périphérique)(9).

والجدير بالذكر هنا هو أن تواجد الشفرة الدنيا يُوجّه قوةً لها، خاصة إذا واجهنا بناءً خاصا للتشفير في النّص الذي نريد فك شفراته، فما بين فاعل الملفوظ وفاعل الملفوظية نعلم أن مستوى السيمياء اللسانية في طابعها الأصلي ينتمي المتكلم فيها إلى النظام غير اللساني في إطار التواصل العام، فبوصفه باعثا أومرسلا للرسالة؛ هو فاعل داخل الخطاب اللساني، فإذا كانت ملفوظات الحالة تبرز جزءا هاما من البرنامج السردي "يمكن اعتبارها من خلال موقعها في الموضوعات (اتصال، انفصال) كمالكة للقيم...من هنا يمكن ذوات الحالة في وجودها السيميائي بكونها تمتلك مواصفات (صفات، نعوت)، فهي لا تتحدد كذوات إلا من خلال علاقاتها بموضوعات القيمة، وفي مشاركتها في

عوالم أخلاقية متنوعة"(10)، أي إن علاقة الذات بالموضوع علاقة أساسية، إما بالتقاطع أو الاتحاد.

إنّ الأساس الفاعل بين هذه الذات والموضوع المصاحب لها، ينبني أساسا على الشيء المرغوب فيه أي تحقق (الرغبة)، وهذا ما عبرت عنه رواية التفكك رشيد بوجدرة وهو ما يمكن أن نجسّده عبر الشكل التالي :

الذات = الطاهر الغمري

1- اللارغبة في الانتماء = لم يكن ليحمل بطاقة تعريف.

2- التاريخ ≠ الواقع الإيجابي – اللاموضوعية(التاريخ مخرأة)

3- الجنس ≠ الإيجاب (الشذوذ)

4- الاجتماعية = التحول + سالمة (خروج جزئي من العزلة)

5- الانتقاد ≠ السلبية – العزلة في جانب سيء- الموضوعية في رؤية التاريخ

6- اللاشذوذ = الامتناع عن ممارسة العادة السرية

الملفت للانتباه داخل هذه التعلقات بين الذات والموضوع، هو تكرار موضوعين مرتين في كل مرة، اللاانتماء ثم الانتماء الجزئي الذي يعكس جانبين متناقضين (الرغبة/ اللارغبة)، إضافة إلى عالم الشذوذ، ثم الإقلاع عنه. أي إن مرحلتين اثنتين حققتا لنا هذا النوع من التواصل واللاتواصل ما بين الذات والموضوع عبر اللفظي وغير اللفظي(Verbal ou nom Verbal) من خلال ما يمكن للذات أن توجهه للموضوع، وذلك من خلال ملمحين تقابليين يمكن تمثيلهما عبر شكلين؛ الأول للذات (الطاهر الغمري)، والثاني للذات (سالمة):

سماع دون تلفظ

- ولا يرد عليهم (05).
- وأنت لا تقول شيئا عن رفاقك (22)
- لا أقول شيئا أتركها تتكلم (28).
- فلا يرد عليها (35).
- ولا يجيب أبدا (40).
- لا يرد عليها (53).
- يقطع المكالمة (90).
- لا يرد علي، كما أنه لا يجيبني (93).
- فلا أرد عليهم (235).

الصمت

- هو يقول في قرارة نفسه (27).
- يلزم الصمت دائما (92).
- وهو يقول في نفسه (35).
- ثم قطع المكالمة (56).
- صمت طويل (63).

التحدث (التكلم)

- (كل ماهو متعلق بملفوظات الطاهر الغمري

الغمري عبر كامل الرواية ومنه هذه

- النماذج
- من أنا؟ أين أنا؟ (14)
- تهزأ بي (43).
- ماتوا كلهم ......(63)
- صعدنا إلى الجبل أو صعد إلينا(63)

<u>سماع دون تلفظ</u>

تبقى مذهولة لا تفوه بنفس ولا بتنهيدة (29).

وتبقى هكذا تنظر إلي وأنا أقرأ لها ليلاتي (157).

تركته يتكلم وأغمضت عيني (200).

<u>الصمت</u>

فيدب فيها الهدوء... (20).

تدهش وتصمت (29).

لا أتفوه بكلمة (41).

صمت يخيم علينا...(81).

كانت واجمة، ، ساكنة ...(153).

أراها هادئة، نوع من الاطمئنان أسكينة هي؟ (157).

وهي لا ترد عليها (227).

أنا لا أصدق بها ولا أتحرك من مكاني(227).

<u>التحدث (التكلم)</u>

(كل ما هو متعلق بملفوظات سالمة عبر كامل الرواية، ومنه هذه النماذج:

- ماذا تريد الجنس (17)؟
- تسأل المعلمة عن ...(59)
- استمر هطول الأمطار(125).

يبرز لنا هذا التأرجح بين الملفوظات عبر النموذجين، طبيعة التلفظ في مقابل الصمت أو استقبال الملفوظات دون حديث إرجاعي للمتلفظ، وهذه حال من حالات محورة لغة الخطاب، لأن المساحة التي يشكلها الصمت باعتباره طابعا غير لفظي، تبرز إلى حد كبير ما يقابل الصمت ذاته من تمظهر لفظي داخل النص، لأن بلاغة الصمت في مقابل الكلام تؤدي وظيفة تفصيلية خاصة بفعل الإطالة فيه أو التقليل منه.

فالشكل الثلاثي في كل مراحله هو إبانة عن هذه السياسة التي انتهجها المتراسلون في نص "التفكك"، فصمتهم لم يكن عن جهل بالواقع ولا عن خوف من التواصل، بل عن حكمة وتأنٍ في إظهار الواقع تاريخا وحاضرا، أما إذا أردنا معرفة حالات هذه التقابلات حسب مقتضيات التلفظ بالسكوت عن المتلفظ، فإنها موجهة بفعل ضوابط قبلية وبعدية عبر الإطار الحكائي، حيث يمكن توضيحها بفضل هذا الشكل الذي تساهم فيه أفعال سالمة في توجيه حالات الموضوع الخاص بالطاهر الغمري وحياته:

قبل	ضد (VS)	بعد
- عاملا على محو ماضيه خائفا ...(6).		- بداية تكلمه مع سالمة:
- في رهبة العزلة (9)		- بنيتي، بنيتي، هل يستقيم الظل والعود أعوج(29).
- يتقوقع على ذاته (9)		- الاندماج- يضحك بقهقهة (200).
- يبحث عن نفسه، ليست له بطاقة هوية(18)		- البيت في صورة أنيقة(254).
- لا يدري (72)		- أصل عزلته ترصد ما يقع تحت أنظاره من ظاهرات(279)
- لا يبالي (72)		- النظرة الموضوعية للتاريخ(279).
- كنت تبكي وأسمعك (111).		
- البيت الكئيب (14- 15).		
- أعرف أن بين قلبك حطاما (112).		
- ويضجر، ويسخط ويكفر ويبكي(148).		
- فقد شعور الحب منذ خمسة وثلاثين عاما بأكملها(194).		
- العزلة... (197).		

مفترق الطرق

عينا الكآبة من جديد (200) ⇔ مؤقتا.

أجد نفسي في مفترق الطرق مرة أخرى (200) .

يترك ابتسامة خجولة تموت على فمه (200).

عبر كل هذه المراحل ظل موضوع طفولة الطاهر الغمري؛ الإقران الوحيد الذي لم يلحق به بوصفه ذاتا لها تعلقها بالطفولة(أما عن طفولته، وعن حياته الخاصة، فلم ينبس يوما ببنت شفة...(297)؛ أما عن سالمة المتعلقة بموضوع الطاهر الغمري، فإن العزلة غير واردة في نظام حياتها إذا قصدنا العزلة في شكلها العام، لأنها تحب الانفراد، وهو ما لا يشكل عزلة حقيقية كتلك التي يعيشها الطاهر الغمري، أمّا ملفوظات الحالة الخاصة بها والتي تتعلق أكثر شيء بسلوكيات توجهها الاجتماعي، فقد حددتها المعطيات الموالية من خلال خط سير واحد، ذلك أنها لم تعش الاضطراب الذي يعيشه الطاهر الغمري إنما:

- تتعثر كأنها حلقة مفرغة (18).
- البكاء (105- 119- 178- 179- 180- 189).
- العزلة النفسية دون أن تقترن بعزلة اجتماعية: (أسدلت ستارها الداخلي)(105).
- الضياع، لم أعد أعرف لجسمي حدوده ومحيطاته وأطرافه(177).

الملاحظ أن الذي يكتنف هذه الحالات هو التضاد، فاللامبالاة نوع من إثبات الرأي المخالف في المجتمع، ومن خلال هذا التوجه يثبت المتلفظ أن مجال التواصل من هذا الجانب متعدد الأوجه يسعى إلى بلورة نظم مركبة من الدلالات المتضادة من خلال "التفكك" بين الحالات والأفعال، حيث يمكن أن نميز ضمنها توجه الطاهر الغمري الجنسي في ضوء العزلة واللاعزلة من خلال الشكل الموالي:

المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة
علاقات زوجية مرغوبة مباحة Conjugale préscrite	عادة سرية Individuel	الإقلاع عن الجنس Relation non interdite
قبل العزلة	ضمن العزلة	ضمن محاولة الخروج من العزلة

محور التطورات في التوجه الجنسي عند الطاهر الغمري

أما سالمة فضمن الإطار الفردي ذاته تمثل حالة مرضية مرغوب عنها(Non désirée)، سواء من الناحية الطبية أم عندها هي نفسها، فهي شاذة كذلك لأنها تحب أخاها.

- فأحدث عن الجنس، وعن السياسة، وعن حبي لأخي البكر وعن حتمية مجابهة المجتمع وعن تخلقه وأفكاره (174).
- ترهق نفسها، تعرق، تسيل، لكن دون جدوى أو فائدة...(189) .

وحتى لطيف إذا صنف من الناحية الجنسية تكون حاله محضورة (Interdite) إذا قسناها في إطار الرواية ككل، رغم كل ما قدمه من تحليلات نفسية تفيد شذوذه.

- يمارس الجنس مع الرجال، ويعشق الرجال، ويداوي النسوة (180).

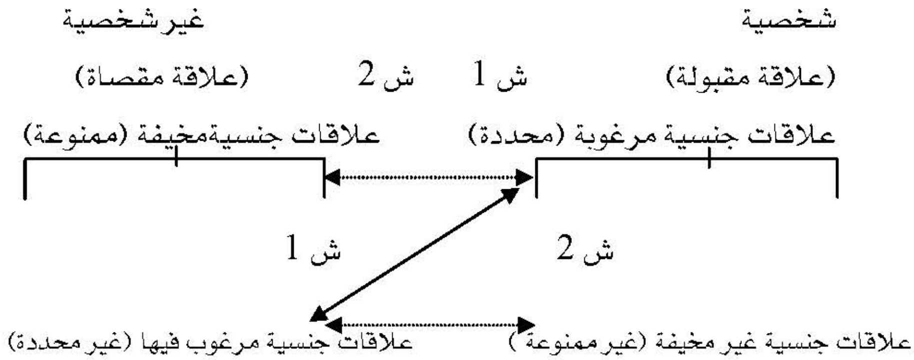
فأفعال الحالة المصاحبة لكل هذه الملفوظات تعطينا تصنيفا من خلال الموضوع المقترن بها: حتى الأم في إطار شرعي تخرج عن الأطر المرغوب فيها حينا إلى ماهو مرغوب عنه.

- وهي على سجادتها لا تترك زوجها يقترب منها، وتنذر كل من يقوم به بعواقب وخيمة وتخاف أن يغتصبها(137).

أي إن اقتران الذات بالموضوع لا يتلاءم وجو تحقق الحالة التي يقرها السياق، وهذا التوجه في طرح الجنس بوصفه موضوعا مصاحبا لحالات الذوات قد جعل ملفوظات الفعل تظهر حسب التمثيلات الموالية:

- البكاء ≠ (تكف عن البكاء + تأخذها نوبة من الضحك (189).
- اللامبالاة ≠ الندم يغمرها تجاه الرجل المسكين (195).
- المقاطعة ≠ الرجوع مع الندم.

فعبر الإطار العام لهذه المحطات يبث المتلفظ موضوع الجنس في صورة غير طبيعية، سواء بين ذوي العلاقات الطبيعية "الزواج" أم في إطار فكري، والنموذج الذي يقترحه "غريماس" في هذه الحال هو نموذج اقتصادي اجتماعي خاص بالعلاقات الجنسية ضمن قيمها الاجتماعية[11]، علما أن معطيات المعنى عنده تؤخذ ضمن بعد قيمي تظهره جملة التعارضات البنائية لأن (الإلحاد ≠ الاعتقاد)؛ ورغم هذا نجد الجنس بوصفه مفهوما موارى مضر (Nuisible) إذا أخذنا الضرر في جانبه النفسي، فالمتلفظ يقرأ أن الطاهر الغمري عرف الإلحاد بعد أن كان مدرس قرآن؛ (أما أنت فألحدت (113).(منذ أن كان مدرس قرآن(12)؛ وبالتالي فموضوع الجنس هو: تحول فردي لا زوجي (Individuel non matrimonial) لأن توجهه شخصي وطبع خاص بالفرد[12]، سواء أأراد به التأقلم والمجتمع أم تجاوزه، وهذا ما يعكسه النموذج التمثيلي الموالي[13]



تبرز ملفوظات الفعل إذن كل ذات تقوم "بعملية التحولات التي تقوم بين الحالات، فالصيغة التالية: (ذ∩م، ذ∪م) يمكن قراءتها كحالتين متتاليتين للذات، لأنّ الذات على إثر ما تتنقل من حالة الاتصال مع موضوعها إلى حالة الانفصال عنه، لا يمكن فهم هذا التداخل الذي تحياه إلا إذا سلمنا بوجود فعل تحول"(14)، أي إن هناك مهمة تسند إلى ملفوظ الفعل ألا وهي حكمه على ملفوظ الحالة، لقد تعددت الأفعال المتحكمة في الملفوظات على مستوى الذوات: حيث شكلت الصورة فعل اتصال ثم انفصال في الوقت عينه؛(كل ماضيه (الصورة تنخر ضلوعه)(19)، (وفجأة يخرج الصورة ويدفع بها نحوها ثم يخرج...(36)، أمّا سالمة فقد عملت على انفصال الطاهر الغمري عن ماضيه ودفعه الحياة من جديد؛ (بحملك إياهم تقتلهم ثانية(108)، (عن العزلة صمت، ثم بنيتي، بنيتي...(29) بالواقع والمجتمع، التحول الحقيقي(199). في حين شكل المجتمع انفصالا تاما في الأفعال (يتقوقع على ذاته(9). أمّا سيد أحمد فقد حقق فعلي اتصال وانفصال معًا(لو كانوا يعلمون أني أعشق رجلا مات منذ خمسة وعشرين عاما لهربوا ولخافوا من أن تلحق بهم عدوي جنوني...(106). ليشكل الطاهر الغمري ولطيف معا أيضا: فعلي اتصال؛ (هكذا تحصلت على أخ جديد، وجاءتني مع لطيف واعترافاته بميوله الجنسية الخاصة، ومع عم الطاهر وتلفظه بتلك الجملة... فبدأت أشعر أن الأيام السابقة التهمت نصف حياتي وأضافت ألف عام على قدر عمري لحياتي(177). وهوما حقق كذلك بفعل سالمة مع أخيها فعلا اتصاليا هاما؛ (لقد بعث لطيف من جديد بكى في أحضاني...(179).

من خلال تجاوز التواضع المفترض بين حدود الإرساليات، نجد المرسل والمرسل إليه فاعلين ثابتين في السرد بمعزل عن أدوار الفاعلين في التواصل والذين يقبلون التقليد - لا سيما المرسل إليه- بوصفة مرسلا له معرفة بالنتيجة

والذين يقبلون التقليد - لا سيما المرسل إليه- بوصفة مرسلا له معرفة بالنتيجة مسبقا، ويوضع داخل انتماء بالأفق السامي[15]، فإذا تموضعت خصوصية هذين الطرفين داخل البرنامج السردي، يكون هناك تشكل سيميائي آخر يبين المجادلة التي توضع فيها البنية السردية، من خلال حضور الفاعل من عدمه، أو خصوصية أخرى تفرض تواجدات وفق النص المبلغ ووالقنوات المتحكمة في توجيه الإرساليات.

قبل أن نلج التواصل المحقق ضمن هذه العلاقة، يميز "غريماس" في ضوء تحاليل النصوص السردية أنه يكون في بعض المرات ضروريا أن نميز المرسل فرديا، كما يظهر في حال الانتقام، وذالك بالتضاد مع المرسل الجماعي المطالب بتحقيق العدالة[16]، أين نجد نوعا من الفردية تحقق ضمن إطار لا يطالب بالعدالة بمفهومها المؤسساتي بقدر ما يهدر العدالة، من خلال الانفصال الاجتماعي، والتاريخي، وهروب من واقع لابد من مجابهته في المرحلة الأولى:

المرسل = الطاهر الغمري.

⇩

الانتقا م ⇐ مشكل وفق نظام نفسي :

- في رهبة العزلة **(09).**
- **يتقوقع على ذاته (09).**
- **يلوم نفسه، الجنون(72)**
- **التاريخ(268).**

فهذا النوع من الانتقام يبرز اللاانتماء، كما لا يهدف إلى تحقيق العدالة، بل قناته "اللامبالاة" أي قنوات الاتصال جميعا معطلة - على الأقل في هذه الفترة (المرحلة)- وحتى الانتقام من الزمن هو جانب نفسي حي داخل "الطاهر

الغمري"، أردفه جانبا ماديا بإمساكه وثيقة تارخية هامة عن الناس هي (الصورة)، فسالمة قوام سيرورة وصيرورة هذه التوجيهات إذ تقول: (بحملك إياهم، تقتلهم ثانية (108). ولا تكسر هذه الفردية إلا عبر تطورات كثيرة، تساهم فبها إرساليات عديدة بين الطاهر الغمري وسالمة، يمكن توضيحها ضمن هذه العلاقات:

- **المرسل/اللامرسل إليه**: هي علاقة متوفرة أساسا بين المحيط الذي يوجد فيه الطاهر الغمري، والذي يشكل من خلاله مرسلا فرديا لا يحقق إرسالية تصل إلى مرسل إليه أي العزلة.

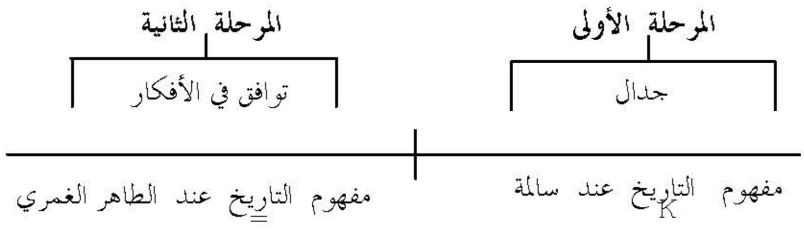
- **المرسل إليه/ اللامرسل**: لم يتصل الطاهر الغمري سالمة من خلال إرسالية دون أن يكون هو على علم بإرسال أي علامة تواصلية :

- كم من مرة، سمعتك وقد ظننتني بعيدة عنك(22).
- أما هو فلم يكن ليعرف حتى وجودها(15).

- **اللامرسل/ اللامرسل إليه**: قبل بداية التواصل بينهما، ما بين الإرساليات، حدوث الفتور (اللاتواصل). من : (لم أعد أتردد على دار الطاهر الغمري إنما أعطيه مهلة حتى ينتهي من نزوته الجنونية(172). - إلى: التردد وأمزق الرسالة العاشرة(179- 180- 181)- إلى: (وهنا تسترجع سالمة ثقتها في نفسها وفي الآخرين... تذهب هي إلى العرين...(187). وقد حدث هذا الاتصال بفعل اللاتوافق الفكري حيث: (- كانت العلاقة تتمتن بينهما، حتى ذالك العهد الذي جاء يفاجئها أن التاريخ، لا يصنعه أحد وكالعشب لا يزرعه أحد...(187).

لقد برزت هذه العلاقات على محور التضاد الذي "يستطيع الازدياد والإنتاج طبقا للمربع السيميائي مثل متضادات طرحين جديدين وعاملين"[17] رغم كونه ليس قانونا عاما، أما التواصل فقد تحقق عبر كامل الرواية انطلاقا

من دخول سالمة العرين، ثم توقف قليلا ثم تجدد حتى بعد وفاة الطاهر الغمري، لأن تواصلها معه بقي عبر ذكرياتها معه إلى جانب مذكراته التي خلفها لها، ففعلا التواصل المحققين عبر رسالة الطاهر الغمري؛ "محفلان يقعان على المستوى الذهني للفعل، ولا يتحددان من خلال موقعها من حالتي البدء والنهاية كجزأين سرديين مؤطرين لمجموع التحولات المسجلة داخل النص السردي"[18]، لأنهما الباعثين على كل أحداث الرواية وعلى التواصل وفق قناة الزمن بين الماضي والحاضر من خلال التاريخ، ناهيك عن موقعه داخل الصيرورة الزمنية بوصفه حلقة من مجموع حلقات تربط الطاهر الغمري بسالمة التي تتبنى موقع المقاطعة لما تعرف موقف الطاهر الغمري من أن التاريخ مخرأة: (إذن أصغي إلي؛ التاريخ لايصنعه أحد، فهو كالطحلب، لا نعطيه أهمية إلا بعد مروره كالقاطرة التي تزج الفضاء ...(186). وهذا رغم أنه ظل:(يحاول حشو فجوة، التاريخ الهائلة (296)، أما سالمة فظلت هي الآخرى: (على يقين من أنه سيأتي يوم يقر برأيها لكنها حدست (163)، وتبعا لمحاولته المتكررة للحفاظ على تواصله معها و:(تأهبا منه للتراجع تدريجيا، وبكل أناة في صدمها به في تحديد التاريخ(217). (بذل ما في استطاعته لإعطاء فكرة موضوعية عن التاريخ وبلورتها(279). فهناك تحول لهذا الموضوع بين مرحلتين :



مفهوم التاريخ عند الطاهر الغمري   مفهوم التاريخ عند سالمة

نستنتج عبر هذه التوجهات أن البطل دفع بفعل سالمة لتغيير نمط معيشي خاص، ونمط فكري خاص أيضا إلى ما يلائم واقع الحياة ككل، فصورة المرسل "لا يمكن حذفها أبدا من أي نص سردي"[19]، لأن حضورها يتخذ أشكالا متنوعة غير قابلة للتقليص في صورة أحادية، ويمكن القول إن تحقيقها يتم بطريقة بالغة التعقيد، "ففي عالم لم يعد يقبل بتقسيم الكائنات إلى مجموعة ممثله للخير، إلى أخرى ممثلة للشر[20]، حيث برز ت في النص مجموعة من المتضادات يمكن إدراجها كما يلي:

- الشارع ←تضاد— سالمة: إذا بالغ أحد الأزلام أدوات وجهها(17).
- الأب ←تضاد— سالمة: أما الأب فكان يكرهها(32).
- العمة فاطمة←تضاد—سالمة: وكنا نكرهها(84).
- الأم ←تضاد— سالمة: ماذا يقول الجيران(120).
- حميد ←تضاد— سالمة: الناس يقولون...أنت عاهرة »(130).

فالشارع لا يشكل محرضا على التواصل مع سالمة، ولا حتى ضمن (الأب) ومسار اللقاء مع ابنته، إذ تتوالى باقي النماذج دون أن يوجد تحريك فعلي من قبل المرسل، ولا تنفيذ من قبل المرسل إليه، الشيء الذي ينفي ركن التشارك بين هاتين الفئتين العاملتين؛ لأن محور الانتفاع غائب، كما أننا أمام بنية جدلية واضحة[21].

كل هذا لا يعيق استمرارية الحظ التواصلي "لسالمة"، لأنها على يقين أن أفكار المجتمع يلفها التعقيد[22]، ورغم هذا نجد - من كل ما سبق- أن المسار التواصلي أبان عن تحولات فعلية وجهها التطور في العلاقات بين المرسلين والمرسل إليهم، دون أن نضع جانبا طابع التواصل عند لطيف والذي يبرز من ناحية المجتمع:

المجتمع في غير كليته = توجه لطيف(موقف متعارض).

عشيقه جزء من المجتمع = توجه لطيف الجنسي من جانب واحد.

التوافق من جانب واحد (العشيق يعيش مع زوجته ومع لطيف)

وهذا ما يبرزه هو نفسه:

- وهل أصارحك، بأنني مسخرة الناس(174).
- لكننا معقدون، والرجل الخنثى بدعة وشذوذ لا يقدر المجتمع الذي نعيش فيه على استيعابه...(180) .

فهناك تبرير لنوعية اللاتواصل وفق إيديولوجية خاصة جدا، لأن الملفوظ السردي لا يتناول عبر المسار أو النموذج وحسب، بل كذلك وفق إطار سياقي خارجي تتطلبه طبيعة الفعل الموجه، فالتأطير الأخلاقي داخل "التفكك" يلفه جانب كبير من التعقيد نظرا للمعطيات الموالية:

- الطاهر الغمري (مدرس قرآن)(115).
- سجادة الصلاة التي لا تبرحها الأم (19).
- الآيات القرآنية المستشهد بها(115).

فالمعطى المحتمل داخل هذه البنية لا يتفق إطلاقا وما ينتظره المرسل :

- سالمة ←———— نظرتها الإباحية .
- الطاهر الغمري ←——— العادة السرية (قبل الإقلاع عنها)
- الأم ←———— الإقلاع عن معاشرة زوجها.
- لطيف ←———— الشذوذ الجنسي.

الشيء الذي يجعل من التواصل إغراءً يستحوذ على اهتمام المرسل إليه، إذ لا يتوقف المرسل عند هذا الحد بل يجعل من معظم تعاليم المعتقد الإسلامي تظهر في شكل ليسه الذي ينتظره المرسل إليه إذا كان تابعا لهذه الملة:

- وقد اخترقت العادة هذه المرة أيضا صمدت أمام القبار، الذي مضى يهدد بعدم دفن الميت ما لم تغادر هي المقبرة، إذ المقبرة ممنوعة على النساء عند الدفن، صمدت بعناد وما كان من لطيف إلا أن اضطر إلى شراء اتفاق القبار بمائة دينار...(177 – 178).

فالمرسل لف الجو العام الذي يفترض أن يكون عكس ما هو عليه، بتفكير يتعارض معه كلية، إلا من ناحية كونه كتب نصا بلغة عربية، حتى إذا ختمنا توجهه هذا لا نلفه إلا تشويها للمعتقد :

- يقول: "خلق الإنسان من قلق وكلك" ثم يشرب (68).

- قالوا: أن الآخرة، قد آن أوانها، وأن الله عيل صبره، ولم يطق أكثر تأن...(125).

و هنا يمكن أن نتساءل: "هل فكر رشيد بوجدرة في أن اختلاف لغة عن لغة أخرى لا يعني اختلافا في التعبير فحسب بل هو يعني أيضا اختلافا في التفكير"(23)، لأن "التفكك" مساحة يلتقي فيها التواصل مع اللاتواصل والمفترض مع اللامفترض و"مهما كان نوع الجنس الأدبي، فإن التفاعل موجود، ولكن درجته هي التي تختلف، فليس هناك خطاب أحادي الجانب موجه إلى ذاته"(24). وهذا بدوره يقودنا إلى القول: إن التفكك في حد ذاته إجراء مس الملفوظات الخاصة بالمتلفظ الأول، في محاولة منه للفت الانتباه إلى ماقد يظهر بسيطا لا إحاليا أو ثانويا، فالتفكك بقدر ما يشوش على المتلفظ له هو إقحام من نوع خاص للاستقبال الجيد، فالتقنيات التي ربطت أجزاء نص "رشيد بوجدرة"؛ "حولت رواية التفكك من مشروع فني إلى مشروع لغوي خطط له مهندس أديب نبغ تفكيره من تجربة فنية ماضية، ولهذا فإن قارئ "التفكك" يشعر وكأنه يقرأ **رواية مترجمة** ولا أدلّ على ما ندّعي من اضطراب بنائها، وتواتر الأقواس الشارحة، والجمل الاعتراضية، والرموز، والأفكار المستوردة،

فالتقنيات التي ربطت تراكيبها وصيغها جعلت منها نسيجا مفككا غير مألوف، لا ينسجم وما ألفه القارئ العربي"(25). فقد فرض هذا النص بأسلوب رشيد بوجدرة في اللغة العربية رقيا في اللغة التي لم يشأ أن يثبت التواصل من خلالها ، بل هدف إلى اللاتواصل عبر كل التفكك الذي عاناه أسلوب الرواية، وإن حدث وكان الأسلوب فوضويا فإنه قد قادنا إلى إبراز وظيفة التواصل على صعوبتها. ولعله الأمر الذي سعى رشيد بوجدرة جاهدا إلى تحقيقه في كتابته باللغة العربية. من خلال الاستكانة إلى الأسلوب الذي يفرض على النص خصوصية اللغة والإديولوجيا اللتان كتب بهما، بغية الوصول إلى إثباتهما عبر السياقات الأسلوبية غير المتوقعة. حيث لا يمكن أن يتوقف النص عند هذه الوظيفة بل عليه أن يتعداها إلى باقي الوظائف (المرجعية/ الانفعالية/ الأسلوبية/ الماوراء لسانية/ وحتى الأيقونية... بكل ما يمكن أن تضيفه إلى النصوص.

الإحالات

1 – خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس. نظرية اللّغة الأدبية. تر حامد أبو حمد غريب. ط1 .1988. ص .248.

2 – المرجع نفسه. ص: 15.

3 – ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني. تر وتق وتع: حميد لحمداني. منشورات سال. ط1، مارس/1993. ص : 24

4 – المرجع نفسه. ص: 19.

5 – المرجع نفسه. ص: 19.

6 - A. J. Greimas. Du sens Essais sémiotiques. Ed du seuil. Coll. Poétique. Paris. 1972 P : 261

7 - مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، ص: LXIV (التوطئة).

8 –Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage P : 334.

9 - La structure absente. P : 111.

10 – أ.ج. غريماس. السيميائيات السردية. سعيد بنكراد، طرائق تحليل السرد الأدبي، مطبعة المعارف الجديدة ط1 ، الرباط 1992 ص: 190.

11–A. J. G. Du sens, essais sémiotiques. P : 14

12- Ibid. p : 145

13- Ibid. P . 146

14 – أج. غريماس، السيميائيات، سعيد بنكراد، طرائق تحليل السرد الأدبي. ص : 190

15- A. J. G. et J. C. Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p : 94 - 95

16- Ibid. p : 95

17- Ibid . p : 95

18 - سعيد بن كراد. مدخل إلى السيميائيات السردية. ص : 51.

19 – المرجع نفسه. ص :51.

20 – المرجع نفسه. ص:51.

21 - Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p : 95.

22 - ينظر الصفحة 174 من الرواية.

23 - شايف عكاشة. مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية. قراءة مفتحية، منهج تطبيقي. ديوان المطبوعات الجامعية 1990. ص: 27.

24 – محمد مفتاح. دينامية النص. ص: 41.

25 – مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية. قراءة مفتاحية. منهج تطبيقي. ص:27.

ميخائيل باختين: الرواية مشروع غير منجز.

د سامية داودي

جامعة تيزي وزو

الملخص باللغة العربية

تبلورت الرواية في القرنين التاسع عشر والعشرين وأصبحت شكلا لتعدد الأصوات واللّغات وتنّوع الملفوظات والمواقف الأيديولوجي وسؤال تعريف الرواية، يوضح باختين، لم يجد بعد جوابا شافيا نظرا لسيرورتها المتجددة واللانهائية على خلاف ما هو عليه الأمر في الأنواع النبيلة (الملحمة والمأساة) التي استقر شكلها النهائي على عناصر ثابتة قدمت نموذجا قار والرواية إذن هي جنس أدبي "غير مستقر وغير مكتمل وغير مغلق" يسعى بشكل جاد إلى تحطيم مطلقية اللّغة والتحرر من أحادية الرؤية ويفتح أبواب الممكن أمام المبدع.

الملخص باللغة الانجليزية

Mikhail Bakhtine: The novel as an unfinished project

The novel was formed in the 19th and 20th centuries and has become a genre characterized by polyphony dialogism and the confrontation of ideologies, According to Bakhtine the novel escapes definition because it is an ever-changing genre, different from classical epics and tragedies. It can be best described, therefore, as an unfinished and unstable genre, hostile to monolithic thought and open to artistic creativity.

تتعسر صياغة تعريف شامل للرواية، وقد سعى باختين إلى الرّبط، منذ وقت مبكّر، بين مقولتين متعارضتين؛ الأولى تنظر إلى النّص بوصفه دلالة لسانية محضة ويتبناها الشكلانيون الروس، والثانية تقول بأن النّص تعبير اجتماعي إيديولوجي ومعتنقوها كثيرون: لوكاش، غولمان، ماشري...**

وينطلق باختين من فكرة واضحة؛ الرواية كينونة اجتماعية – تاريخية وكينونة لغوية[1] فهو ينظر إلى الرواية كممارسة لغوية في علاقة عضوية مع المجتمع ولا ينظر إليها كأثر يحمل آراء الكاتب فقط. طبيعة بنية الرواية اجتماعية باعتبار أنّ المظهر اللّساني للنّص هو في الوقت نفسه اجتماعي.

1- سؤال الواقع

لم يخض باختين طويلا في موضوع علاقة الرّواية بالواقع وانتقد بشدّة فكرة الانعكاس في مدخل كتابه: الماركسية وفلسفة اللّغة، يقول: إنّ الرواية هي المجتمع: الرواية كلمة - خطاب- والكلمة دليل إيديولوجي ودليل اجتماعي وأداة للوعي (أي ظاهرة مرافقة لكل فعل واع)، والكلمة كظاهرة إيديولوجية، يواصل باختين، تتطور باستمرار وتعكس بأمانة كلّ التغيّرات الاجتماعية، إن مصير الكلمة هو مصير المجتمع المتكلم[2]. وهكذا فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرّواية بالواقع لأنّ الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللّغوي نفسه. إن النّص ليس لوحة فتوغرافية شفافة ينعكس من خلالها العالم لكنّه لا ينفصل عن الواقع الذي أنتج أداته الأساسية وهي اللّغة. لقد تأكد القول بأن "الأدب يعبّر بطريقة ما عن الإحساس بالكون".[3]

ويرى بيير ماشري أن العمل الأدبي لا يتطابق مع واقعه ولا يعكسه مباشرة كما لا يكتفي باستحضار بعض عناصره[4] وإلا سيتحول الإبداع إلى مجرّد نقل للوقائع أو تأريخ لها، وتولستوي* الكاتب السوفياتي يقرّ واسيني الأعرج كان فنانا ولم يتحوّل إلى مجرد مراقب - كما يرى أو- مشاهد للعملية الاجتماعية في تطوّرها التاريخي[5]. إن الرواية ليست عملا ساذجا يكتفي بحدود النقل الانعكاسي ووصف الواقعي، والواقع الروائي في حقيقة الأمر هو الواقع الرمزي الذي يقابل الواقع المادي الخارجي[6]، إنه حتما ليس الواقع الفيزيقي، الوجود الفيزيقي بل "واقع ووجود مغاير يمثل تركيبات غير واقعية فيزيقيا ليس لها

وجود فيزيقي لكنّها بالنّظر إلى أسسها وعناصرها الفيزيقية ممكنة ومحتملة، غير موجودة تجريبيا ولكن متسقة مع القوانين العامة للطبيعة والمجتمع بصفة خاصة"[7]

ولقد نتج عن هذا الاهتمام بالعلاقة بين الأدب والواقع اجتهادات كثيرة ومناقشات مستفيضة، فهذا هيجل* يربط أنماط الإنتاج الأدبي بالمراحل التاريخية التي مرت بها البشرية** ويتحول الأدب إلى نشاط اجتماعي مع كارل ماركس ولوكاش وغولدمان:

فكارل ماركس*** اعتبر أن الأدب "واقعة اجتماعية تاريخية وأنّ الكاتب يعبّر في أعماله عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي"[8] مقاربة ماركس تدرج الإبداع الأدبي في صيرورة المجتمع مع الأخذ في تفسير العلاقة الجدلية بالصراع الطبقي والبناء التحتي الاقتصادي حيث الصلة بين المجتمع والمعرفة وبالتالي الأيديولوجية قوية جدا.

ويرى لوكاتش**** أن الأثر الأدبي يعبّر عن الفرد في وضعية متدهورة في مجتمع بقيم متدهورة أيضا.

بينما يتحدث غولدمان***** عن العلاقة بين الواقع والإبداع بمصطلحين تداولهما النقاد بعده كثيرا وهما الوعي القائم (الفعلي) والوعي الممكن لصياغة رؤية للعالم[9].

فالأدب إذن شكل من أشكال التعبير الذي يبرز رؤية متماسكة للعالم، ويقول جيرتسيشفسكي إنّ أوّل أهداف الفن أن يمثل الواقع، بينما يرى بيتس أنّ الواقع لا يمكن معرفته أبدا وقد لا يمكن التواصل معه، تقليده وفهمه[10]، ويضيف لوني تاينز الكاتب الإنجليزي "إنّك لا تستطيع أن تمسك حوتا على قيد الحياة، بل إنّك تقدر الحصول على حوت ميت فحسب."[11] (الحوت الحي هو الواقع المتحرك، فالواقع إذن هو تلك الفرضية المستحيلة).

لقد طرح جان بول سارتر*، رائد الفلسفة الوجودية الفرنسية في كتابه المعروف: ما الأدب؟ ثلاثة أسئلة رئيسية: ما هي الكتابة، ولماذا الكتابة ولمن الكتابة؟ ليخلص إلى أنّ الأدب هو كشف للإنسان والعالم، فالكتابة بالنسبة لسارتر التزام ونشدان للحرية والكاتب شاهد على عصره وملابساته .ولم يفصل بول ريكور السرد (الرواية) عن التجربة المعيشة، فالسرد يكون ذا دلالة "بالقدر الذي يرسم فيه مخطوط التجربة الزمنية"[12] لكن النّص عند ريكور لا ينقل الواقع الفعلي مباشرة لكونه مشروع عالم جديد منفصل عن العالم الذي نعيش فيه. بينما تناول مكاروفسكي النّص كحدث اجتماعي لأنّه أنتج داخل مجتمع معين ويعبّر عن علاقات اجتماعية محدّدة ومشروطة بظروف حضارية[13] وبالتالي يكون النّص جزء من الواقع يشهد على تقاليد عصره وقيّمه.

ويرى بيير زيما* أنّ بنية النص هيى التي تفسر القوانين التي تتحكم في المجتمع وتعكس رؤية للعالم، والانعكاس، يوضح زيما، لا يعني التصوير الفوتوغرافي وإنّما هو تشكيل للنمطي.[14]

وينطلق تودوروف من فكرة كون الأدب بنية مغلقة لا يمكن تفسيرها إلا برؤية داخلية دون الاعتماد على أية مرجعية خارجية، لكنه يقرّ في كتابه "أجناس الخطاب" أن الأجناس الأدبية – الرواية" تنبني من المادة اللسانية بمقدار ما تنبني من الإيديولوجية التاريخية التي حدّد المجتمع دائرتها.[15] كما ترى جوليا كريستيفا أنّ الأدب بنية لغوية مغلقة ومعزولة عن أيّ سياق اجتماعي-تاريخي.

في حين جاء ميخائيل ريفاتير بمقولة الوهم المرجعي L’illusion référentielle وطرح مسألة التمثيل** يقول: "ليس التمثيل الأدبي للواقع أي المحاكاة، إلا الخلفية التي تجعل طابع الدّلالة غير المباشر قابلا للإدراك[16] فالمرجع هو الغياب الذي يعوض عنه حضور الدلائل، ويتحدث رولان بارت* عن

أثر الواقع (L'effet reel) ويرى أنّ الواقعي داخل الصياغة النّصية ليس سوى وهما[17].

ويلاحظ أن ت. و. أدرنووف. مهرينغ وب. ماشري يتفقون بشكل أو بآخر على القول بأنّ السياق ينتج إيديولوجية تعبر بطريقة معينة أعمال المؤلف**.

فقد استعمل فيليب هامون مفاهيم مختلفة تتعلق بالرواية والواقع فتحدث أولا عن: الواقعية النصية حيث لا تحاكي اللّغة من الواقع سوى اللّغة المنطوقة أو المكتوبة وعندئذ لا يستطيع حديث لساني أن يعيد إنتاج غير حديث لساني مُمَاثل.و ثانيا عن: الواقعية الرمزية: حيث لا تستطيع اللّغة أن تحاكي إلاّ بعض عناصر الواقع القابلة للأيقنة بالكتابة أو بالكلام. وثالثا: الواقعية الوصفية وهي تلك التي يكون فيها الميثاق الإرجاعي واضحا، وهي التي تشخص الواقع باعتباره كيانا خارجا عن اللّغة.[18]

وإذا انتقلنا إلى النقد في العالم العربي وجدنا أن موضوع الصلة بين الأدب والمجتمع لا يزال يستأثر باهتمام الباحثين.

تثير يمنى العيد جدلية الواقع والإبداع وتهتم بثنائية الكتابة والمجتمع أو الأدب والواقع في دراستها "الراوي والموقع والشكل) وتطرح مجموعة من الأسئلة حول علاقة الكتابة الروائية بالتحوّلات الاجتماعية: هل يمكن أن تنهض في فضاء الكتابة خارج التحوّلات الاجتماعية؟ وكيف؟ ثم ما هو هذا الذي يتحول: هل هو الإنسان؟ أم الإنتاج؟ أم أدواته؟ أم ثقافته؟ أم موجوداته؟ أم اللّغة؟ أم كل هذا معا؟[19]

يتطرق مبارك ربيع إلى قضيتي التمثيل والتجاوز في علاقة الرواية بالواقع ويقول إن عملية التكيف تقتضي تمثيل الواقع (Assimilation) والتجاوز (Dépassement) الذي يعني الاحتفاظ بالشيء المتجاوز من جهة مع وضع جذور رسم نهاية لحالته الأولى قبل عملية التجاوز، وبتعبير آخر "تتضمن التجاوز

الاحتفاظ بدرجة ما على الشيء في بعض مكوّناته في حالته الأولى حيث يتخذ شكلا آخر أو مظهرا آخر يكون أرقى"[20] لأنّ مفهوم الواقع يقوم على الوعي بالمكوّنات التاريخية والاجتماعية والأيديولوجية[21] ويجب أن يفلت النص الروائي عن رقابة النزعة التبسيطية للواقع، يجب أن يكون نصا نافرا عن الرؤى والقوالب الجاهزة المصنعة و"اكتشاف العوامل الاجتماعية الجوهرية هو الذي يسمح للكاتب بالتنبؤ وتجاوز اللحظة المعيشة"[22] ومن الصعوبة بمكان أن نفرق بين التاريخي والأيديولوجي في النص الأدبي، فهما متداخلان إلى درجة كبيرة بسبب علاقتهما القوية بقاعدة مرجعيتهما وهي الواقع[23] لكن العمل الروائي، توضح كريستيان عاشور، لا يطمح إلى أن يكون مكمّلا للتاريخ ولا أن يحلّ محلّه بأيّ شكل من الأشكال وإنّما وبحكم انتمائه إلى لحظة تاريخية معينة ينطلق من الواقع ليكوّن عالما فنيا مختلفا.[24]

ويربط فيصل دراج الرواية بنمط الإنتاج (الاقتصاد) ويرجع المتخيل إلى عنصر خارجي (اجتماعي تاريخي) فعلاقات الإنتاج هي التي تنتج وتعيد إنتاج الممارسات اللّغوية والأيديولوجية، والأدب –الرواية- ممارسة مشروطة بزمانها أي هي ممارسته كتابة تتم في فضاء اجتماعي – إيديولوجي محدّد تحمل التناقضات الاجتماعية الأيديولوجية للحقبة التاريخية.[25]

إن العلاقة بين الأدب والواقع لم تحسم بعد أن شغلت مختلف الاتجاهات النقدية منذ أرسطو وأفلاطون* ومهما تنوعت المقاربات فإن النص، على الرغم من خصوصيته الفردية هو "نتاج مجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدّد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه ويظل التخييل مكوّنا من المكوّنات الدلالية الأساسية للرواية، فمن خلاله يحصل تمييزها عن غيرها من المحكيات غير التخييلية كالسرد التاريخي والاعترافات والمذكرات، والتخييل

يعني "تشكلا وصفيا لعالم ليس بالعالم الطبيعي ذلك أن العالم التخييلي يشكل عالمه في الوقت الذي يصفه فيه"(26)

إن التخييل في نهاية المطاف هو تشكيل عوالم ممكنة ويقول دولتزل "الأدب نسق سيميوطيقي هدفه بناء عوالم ممكنة تدعى عوالم تخييلية"(27) وكل رواية "تحكي من خلال حبكتها قصة إبداعها الخاص، قصتها الخاصة"(28) أي أنّ النص عبارة عن حكاية، أي مجموعة من الرّموز والدّلالات المناهضة للمرئي والحقيقي، وهي مبنية على تراكمات قبلية، إننا لا ننسج حكاية من فراغ، ولكننا نحكي من شيء موجود، من مادة متخيّلة عامة ومشتركة يتخذ شكل الخصوصية عندما يخرج من العمومية (المشاعية) ويدخل سياق الانجاز الفردي (التشكل والتقولب) مثل النحّات الذي يتعامل مع الأحجار الموجودة في كل مكان وهي تحت تصرف كل النّاس ولكن منذ اللحظة التي يمّس فيها فنان معيّن جنباتها يتعثر كل شيء وتبدأ عملية الانتماء والخصوصية إلى الفنان.(29)

2- سؤال اللااستقرار

تبلورت الرواية في القرنين التاسع عشر والعشرين وأصبحت شكلا لتعدد الأصوات واللّغات وتنّوع الملفوظات والمواقف الأيديولوجية(30) وسؤال تعريف الرواية، يوضح باختين، لم يجد بعد جوابا شافيا نظرا لسيرورتها المتجددة واللانهائية على خلاف ما هو عليه الأمر في الأنواع النبيلة (الملحمة والمأساة) التي استقر شكلها النهائي على عناصر ثابتة قدمت نموذجا قارًا(31)، والرواية إذن هي جنس أدبي "غير مستقر وغير مكتمل وغير مغلق"(32) يسعى بشكل جاد إلى تحطيم مطلقية اللّغة والتحرر من أحادية الرؤية ويفتح أبواب الممكن والآتي بمصراعيها أمام المبدع. فماذا يقصد باختين بـ: غير مستقر وغير مكتمل وغير مغلق؟

أ-عدم الثبات:

إنّ الرواية- يقرّ باختين- نوع أدبي تفشل معه كل محاولة للتقنين لأنّه لم ولن يستقر على شكل نهائي بل "يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدًا ويعيد النظر في كلّ الأشكال التي استقر فيها."[33]

لقد ارتبطت الرواية منذ نشأتها الأولى بالواقع ومنه استمدت قابليتها للتطور ما دام الحاضر غير تام وينفتح على إمكانات المستقبل باستمرار. وإذا كان لوكاش يتحدث عن المثل المغلق: الرواية فضاء مغلق مرتبط بالمجتمع البورجوازي فإن باختين رفض الإقرار بالثبات في الشكل الروائي، إن الرواية هي "الجنس الوحيد الذي هو في تطور مستمر"[34] جنس غير منجز لا يكتمل ولا يستغلق وفي تعامل متواصل مع الواقع والأجناس. ويدَعم ميشال بوتور فكرة باختين ويقول إن الرواية "جنس مفتوح وغير منجز أبدا قوامه سيرورة مفتوحة تمنع عنه السكون الكامل والانغلاق"[35].

ترفض الرواية إذن النمذجة (المثال) وتنزع نحو التحرر وتنشد النسبية والتعدد والخرق والتنوّع والخاصية الانفتاحية هي المعينة للأفق التخييلي الذي يطمح إلى تحقيقه النص الروائي.

ب- عدم الصفاء :

تظل الرواية منذ نشأتها مفتوحة على باقي الأجناس التعبيرية وعلى قضايا الواقع والتاريخ والذات والتراث[36]، ويوضح تودوروف أنّ العمل الأدبي حسب باختين هو قبل كل شيء "تعدد للأصوات وهو تذكر وتوقع لخطابات سالفة وآنية، إنه تقاطع وموضع التقاء"[37]

تسمح الرواية بدخول أجناس مختلفة فنيّة وخارجة عن الفن، فالتناص هو إستراتيجية نصية تعمل على توسيع المنظومة الإحالية في الرواية وتضع مسافة كبيرة بين مقولة النقاء النوعي وهذا الشكل الأدبي اللامحدّد واللامنتهي الذي

هو الرواية. لا يمكن الإقرار بصفاء الرواية لأنّها التجسيد الأعلى للعبة التداخل النّصي، فهي ظاهرة متعددة في أساليبها، يقول باختين: "متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها"[(38)] وهي "تركيب هجين من وجهة نظر اللّغة والوعي اللغوي المتجسدين فيها"[(39)] إنّها تركيب هجين وواع ومقصود ومنظم وفق مقاييس فنية وليس خطابا آليا وعشوائيا.

ج- الأصول المنحطة:

يعترف الباحثون بالشرط التاريخي الذي يسمح بولادة الأشكال الأدبية، وارتقاء ممارسة كتابية محدّدة فالملحمة والتراجيديا "تستجيبان لبنيات فكرية واجتماعية تشترطاهما وتحدد فعاليتهما ومداهما"[(40)] أمّا الرواية "فهي الشكل المطابق للتجزئة وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البورجوازي"[(41)] وبهذا تكون الرواية ملحمة عالم بدون آلهة"[(42)]، عالم باتت فيه اليقينيات موضوع السؤال.

لقد ربط الباحثون ظهور الرواية بنمط الإنتاج الرأسمالي* يقول لوكاش** : "إنّ الرواية هي الجنس النمطي للمجتمع البورجوازي بامتياز و"أقام علاقة لا يعوزها القسر بين ظاهرة أدبية ووظيفة اجتماعية"[(43)] فحاصر الظاهرة الأدبية بمرجع معياري تتجاوزه كثيرا، ثم راح يميّز بين زمنين: زمن الرواية وزمن الملحمة، في زمن الملحمة يبرز الإنسان السيّد على ذاته وعالمه في فضاء متناسق يحقق فيه جوهره. أمّا في زمن الرواية فإن الإنسان يدخل في علاقة تناقض مستحيل مع عالمه ويضيع الانسجام. الرواية إذن هي الشكل الأدبي "لزمن مكسور يجرّ وراءه إنسانا كسيرا"[(44)] أو هي 'المرآة التي تعكس تناقضات المجتمع البورجوازي في شكلها المضمر أو الصريح"[(45)].

وجود الرواية مرتبط "بالانتقال من الإقطاعية التي طوّرت الفن الملحمي إلى الرأسمالية التي أوجدت لها فنّا متميزا هو الفن الروائي"[(46)] إن موضوع الرواية يقول لوكاش هو المصير الفردي في جو متوتر في حين أنّ الملحمة تطرح المصير

الجماعي في جو منسجم؛ عالم الملحمة يتميز بالتوافق الذي يطبع علاقة الفرد بمحيطه (تطابق الذات مع العالم والخارج مع الداخل) على خلاف عالم الرواية الحافل بالتعقيد والتضارب.(47) تعكس الملحمة الاتساق والتناغم وتعكس الرواية القلق والتوتر واللااستقرار.

مسار الرواية بهذا المعنى يظل محددا بوضع الإنسان وعلاقته مع عالمه، عالم يستظهر مستقيما في زمن الملحمة ثم ينكسر ويغيب ليصحو من جديد في شكل ملحمي جديد يؤسس له العالم الاشتراكي*، وبهذا تكون الرواية حديثة النشأة وتنهض على الفردية.

ولا يرى باختين في الرّواية شكلا أدبيا بورجوازيا أو شكلا مثالا، وإنّما يرى في الرواية جنسا دياليكتيا، خصوصيته في تطوره وفي إمكاناته المفتوحة(48)، فالرواية هي ابتعاد واضح عن المثال المقدس ونزوع مستمر إلى أفق مفتوح يرفض كل ثبات، وبهذا تكون الرواية في فترة صعود الطبقة البورجوازية إنتاجا جديدا في ضوء حركة الحاضر، وقد ساهمت مؤثرات أخرى باتجاه إنتاج الرواية: كتابة المذكرات – اليوميات**- الكتابة التاريخية – كتب الرّحلات...

وترتبط الرواية في نظر باختين بالثقافة الحكائية للعصور الوسطى، فهي تمثل نوعا أدبيا دونيا (سفليا)، كان ينطق باسم الطبقات الدنيا والمسحوقة وباسم سواد الناس. فقد تزامنت نشأة الرواية مع تفسخ اللغة الثقافية الأم (اليونانية أو اللاتينية) إلى لغات ولهجات شعبية.(49)

ويتلمس باختين المكوّنات النصية للرواية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة (حوارات سقراط) وكذلك في روايات العصور الوسطى (الرواية الرعوية، الهجائية المينوبية) كما يحاول أن يجد جذورا للرواية في أحضان الثقافة الشعبية خاصة طقوس الكرنفال وكلّ الأنواع الكوميدية

المنحطة المرتبطة بالفلكلور التي لم تدخل مجال الأدب الرسمي المعترف به والتي "تميزت منذ نشأتها بصياغة الحاضر فيما عوض الماضي في الأنواع النبيلة."[50] أخذت الرواية من الاحتفال الشعبي أو الكرنفال لأنّ الكرنفال يعْمل على "إضعاف الرؤية الأحادية والمعنى الواحد من أجل خلق مزيج من الرؤى"[51] والموقف الكرنفالي من العالم موقف انتقادي وفي بعض الأحيان فضّاح ومليء بأشكال التحقير والشتيمة والتدنيس والابتذال والمحاكاة الساخرة للنصوص المقدّسة.[52]

الخطاب الكرنفالي هو خطاب تجريبي متمرد على المؤسسات الاجتماعية ومضاد لعالم السلطة والقمع والرؤية الأحادية[53]، والضحك يزيل الخوف والاحترام الخاشع أمام الشيء وأمام العالم ويرسي أسس الفحص الحر المطلق.

إن الضحك الكرنفالي (Le rire carnavalesque) يلغي كل الحدود ويتجاوز كل الأعراف والتقاليد المفروضة بين الأفراد، ويمزج بين غير المألوف وغير المنطقي، ويفضح المستتر عبر أقنعة خاصة تسمح بقبول الكرنفال من قبل السلطتين: المدنية والدينية فالكرنفال هو طريقة لمواجهة الاستبداد والفكر الأحادي المتحكم في حياة الناس (لا مكان للكلام المثالي الثابت المنجز النهائي) وهكذا يبدو باختين وكأنّه تخلى عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية التي تسعى جاهدة إلى إبراز الفردية وفرض قيمها، فالرواية إذن تتغير مع تغير الحياة، والحياة الخارجية التي كانت خاضعة فيما مضى للصدف والتقلّبات قد تحوّلت إلى نظام الدّولة بحيث أنّ الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة هي التي أصبحت تحتل مكان الأهداف التي جرى وراءها الفرسان (تحقيق العدالة، الإنصاف، القضاء على الفوضى). يسجل باختين تحوّلا كبيرا في الروائي وتحوّلا آخر في سلوكات الأبطال الفرسان.[54]

لقد تجاوزت قراءة باختين القراءات الشكلية والايديولوجية وأسست توّجها جديدا يمزج بين اللغة والمجتمع يسميه تودوروف بالنقد الحواري.

نظر باختين إلى الرواية كحصيلة جهد متتابع لسلسلة من الأجيال* وكمشروع بحث غير منجز وأفق للخدش في اليقينيات والمحظورات والوصايات والحفر في كلّ الممكنات إذ كل شيء في الوجود قابل لإعادة النظر والمراجعة: سؤال اللغة، سؤال الذات، سؤال الآخر، سؤال الواقع، سؤال الخيال...

ألا ترفض الرواية المثال وتجعل من غياب المثال مثالا؟

الهوامش:

**- الماركسيون يلحون على المنحى الاجتماعي للأدب ويرون أن الفنون تعكس السمات الأساسية لزمن معين ولجماعة اجتماعية، وكل ذلك على أساس أن مختلف الأبنية الفوقية الأيديولوجية تعتمد على الظروف الاقتصادية وعلاقة الإنتاج إن البنى الفوقية، حسب كارل ماركس، العلم، الفلسفة، الفن، الدين، انعكاس للموجود الاقتصادي (سؤال الماركسيين هو: لماذا؟ وسؤال الشكلانيين هو كيف؟)

(1)- تزيفتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1996، ترجمة فخري صالح ص 154.

(2)- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال للنشر، ط1، الدّار البيضاء، 1986، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، ص213.

(3)- دريد يحيى الخواجة: إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص8.

(4)- ماشري نقلا عن مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، ط1، اللاذقية، 2001، ص45.

*- ليون تولستوي (Léon Nikolaiévith Tolstoi) 1828-1910: كاتب سوفياتي كبير، ثار على الاستعباد واللامبالاة تجاه الآخر وحكم الإعدام والفقر وزيف رجال الدين، واهتم بوضعية

الفلاحين وناضل بتفان كبير من أجل تعليم أبنائهم. كتب تولستوي رائعتين عالميتين، الأولى عنوانها الحرب والسلم (La guère et la paix) والثانية عنوانها: آنا كرين (Anna Karénine)

(5) – واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الإنتقادي في الرواية الجزائرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1985، ص11.

(6) – سعيد علوش: الواقع والمتخيل والمحتمل، في كتاب: الرواية العربية واقع وآفاق، ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص155.

(7) – مبارك ربيع: الواقع والواقعية الروائية، في المرجع نفسه، ص85.

* جورج ويلهلم فريديريك هيجل (G.W.F.Hegel) 1770–1831 فيلسوف ألماني، مؤسس بارز لحركة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر. المجتمع في نظر هيجل عناصر مشحونة بالتناقضات بين العقل والطبيعة، بين الذات والآخر، بين الحرية والسلطة وبين المعرفة والإيمان ويبقى العقل وحده هو القادر على تفهم هذه الأجزاء والتوترات، فالعقل هو مصدر الحقيقة وليس الإحساس. تدور أعماله حول علم المنطق وفلسفة الطبيعة وفلسفة الحق وفلسفة التاريخ وفلسفة الفن وفلسفة الدين.

** والمراحل التاريخية هي:

- المرحلة اللاهوتية (الإغريقية) والإنتاج الغالب فيها هو الملحمة.
- المرحلة الرمزية (القرون الوسطى) ساد فيها الشعر باعتباره لغة رمزية.
- المرحلة الواقعية (الصناعية) ساد فيها فن الرواية باعتبارها أحسن ممثلا للواقع

*** كارل ماركس: (K.H.Marx) 1818–1883، فيلسوف اقتصادي ومنظر اشتراكي وشيوعي وكاتب ألماني، عرف ماركس بمقولته المادية التاريخية وبنقضه للرأسمالية وبنضاله في صفوف المنظمات العمالية في أوربا. تناول في كتابه الضخم: رأس المال (Le capital) تاريخ المذاهب الاقتصادية ولا سيما تطور الرأسمالية حيث حاول تجسيد الطبيعة الحقيقية للرأسمالية والتناقضات الداخلية لهذا النظام.

(8) – سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2001، ص37.

**** كشف جورج لوكاش (1885–1971) في كتابيْهِ الرواية التاريخية (1965) ونظرية الرواية (1968) عن العلاقة الفريدة بين الرواية والواقع؛ إنّ الواقع ينتج دائما بنية أدبية تطابقه.

***** يقرّ لوسيان غولدمان (1913– 1970) بالعلاقة بين الأثر الأدبي وبين شروط إنتاجه الاجتماعية – الاقتصادية، فكل عمل ثقافي هو ظاهرة فردية واجتماعية في الوقت نفسه. جاء غولدمان بمجموعة من المقولات النقدية: الكليات، الفهم، التفسير، التماسك، الوعي الممكن، الوعي الفعلي، الرؤية الكونية ... ومن مؤلفاته: الإله الخفي (1955)– العلوم الإنسانية والفلسفة (1966) وعلم اجتماع الرواية (1964).

(9) – حسن خمري: فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، ص48.

(10) – مجموعة من الباحثين: موسوعة المصطلح الأدبي، المؤسسة الغربية للدراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1983، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص100.

(11)– المرجع نفسه، ص31.

* ج.ب.سارتر (1905– 1980) هو فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي وناقد أدبي فرنسي، هو أول من بلور مصطلح الالتزام للدلالة على مسؤولية الأديب، أثّرت فلسفته الوجودية على معظم أدباء فترته، من مؤلفاته: الغثيان (La nausée رواية 1938) الكلمات (Les mots: نص سير ذاتي 1964)، الذباب (Les mouches: مسرحية 1943) الأيادي الوسخة (Les mains sales : مسرحية 1948) الحائط (Le mur : قصص 1939).

(12) – بول ريكور: الزمان والسرد، دار الكتاب الجديد المتحدة، افرنجي، ط1، بيروت، 2006، ج2، ترجمة فلاح رحيم، ص17.

(13)– رفيق رضا صداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، ص60.

* بيير زيما ناقد ألماني أصدر كتابه الموسوم بـــ: "النقد الاجتماعي" يدعو فيه إلى منهج جديد أسماه علم اجتماع النّص الأدبي ويسعى إلى معرفة الكيفية التي تتجسّد بها القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدّلالية والتركيبية والسردية للنّص. ينطلق زيما من: أولا: سؤال محدّد: كيف يتفاعل النّص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة؟ وثانيا فكرة محدّدة: إنّ اللغة هي البنية الوسيطة بين النّص والمجتمع. ينظر: بيير زيما:

النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ترجمة عايدة لطفي ص49.

(14)- بيير زيما: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ص49.

(15)- تودوروف: نقلا عن محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية العربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، الدار البيضاء، ص40.

** التمثيل، المحاكاة، الواقعية مصطلحات متقاربة في معانيها ولا نكاد نميّز بينها في مواضع كثيرة.

(16) م. ريفاتير: الوهم المرجعي، في كتاب الأدب والواقع لمجموعة من الباحثين، ط1، مراكش 1992، ترجمة محمد معتصم عبد الجليل الأزدي ص45.

* رولان بارث (Roland Barthes) أستاذ جامعي وناقد فرنسي ولد في نوفمبر 1915 وتوفي في مارس 1980. تتوزّع أعماله بين البنيوية وما بعد البنيوية. من أشهر كتاباته: الكتابة في درجة الصفر (1953) وموت الكاتب (1968).

(17)- ر. بارت: أثر الواقع، في كتاب الأدب والواقع، ص38.

**- بيير ماشري (1938- ...) رفض فكرة التنقل بين الواقع والنّص كما هو الحال عند بعض الباحثين الماركسيين في كتابه "من أجل نظرية للإنتاج الأدبي." تكون الإيديولوجيات في النص محاصرة بوجود بعضها جانب بعض أولا، وبحكم تعدد القراء وتعدد التأويلات ثانيا وتبقى إيديولوجية المؤلف تتحرك بسرية بين الأيديولوجيات المعروضة.

(18) - محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص12.

(19)- يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986، ص44.

(20)- مبارك ربيع: الواقعية الروائية، في الرواية العربية واقع وآفاق، ص81.

(21)- محمد عز الدين التازي، الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية، في المرجع نفسه، ص231.

(22)- واسيني الأعرج: النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، ص36

(23) - Ch. Achair et S.Rézzing : Ubvergences critique, O.P.U. Alger, 1990,p 269.

(24) – المرجع نفسه، ص208.

(25)– فيصل دراج، دلالات العلامة الروائية، دار كنعان، ط1، دمشق، 1992، ص26.

* مسألة العلاقة بين السرد والحياة ليست وليدة القرن العشرين، بل تناولها، في العصور القديمة، أفلاطون وأرسطو، ويعود مفهوم المحاكاة إلى أفلاطون الذي قابل في الكتاب الثالث من الجمهورية بين نمطين من الكتابة المحاكاة والسرد، ففي المحاكاة (وهي تمثيل الواقع فنيا) يوهم الشاعر مستمعه بأن المتكلم ليس هو بل شخصيات الحكاية، وفي السرد ينقل الراوي أقوال شخصياته بلسانه، ولكن أرسطو وسّع مفهوم المحاكاة حين قرّر أن المحاكاة في مجال الأدب لا تنحصر في النّص المبني على الحوار بل تتجاوزه إلى تمثيل أفعال البشر بواسطة اللّغة". ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة بنان ناشرون، دار النّهار للنشر، ط1، بيروت، 2002، ص143.

(26)– مصطفى المويقن: تشكل المكوّنات الروائية، ص42.

(27) –دولتز نقلا عن مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، ص42.

(28) – Todorov : Littérature et signification, seul, paris, 1967, p63.

(29)– واسيني الأعرج: المتخيل الروائي، محاضرة ألقاها في ندوة القابس بتونس، آوت 1993، حول الإبداع والمتخيّل.

(30)– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1987، ترجمة محمد برادة، ص15.

(31)– ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، معهد الانماء العربي، ط1، بيروت، 1982، ص66.

(32)– المرجع نفسه، ص66.

(33)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(34)– م. باختين، نقلا عن عبد الرحمان بوعلي: الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2001، ص6.

(35)– ميشال بوتور نقلا عن واسيني الأعرج، المتخيّل الروائي

(36)– محمد برادة: أسئلة النقد، أسئلة الرواية، الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص38.

(37)– تودوروف: نقلا عن فاطمة الزهراء أزرويل، مفاهيم نقد الرواية، نشر الفنك، الدار البيضاء، ص83.

(38)– م. باختين، الكلمة في الرواية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ترجمة يوسف حلاق، ص07.

(39)– المرجع نفسه، ص153.

(40)– م. باختين: الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، ص12.

(41)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(42)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* وأوّلهم هيجل الذي عرّف الرواية بملحمة بورجوازية.

** كتب لوكاش نظرية الرواية (1920)، بلزاك والواقعية (1931)، الرواية كملحمة بورجوازية (1935)، الروية التاريخية (1965)، تبنى مفهوم المادية التاريخية وبلور فكرة رؤية العالم إلى جانب مفاهيم أخرى، فقد عالج الرواية 'بوصفها شكلا يسمح بالتفكير في مأزق العصر الراهن وتناقضاته' ينظر: م. باختين: الخطاب الروائي: محمد برادة، ص10.

(43)– فيصل دراج: دلالات العلامة الروائية، ص05.

(44)– المرجع نفسه، ص57.

(45)– المرجع نفسه، ص21.

(46)– ج.لوكاش: نظرية الرواية، منشورات التل، ط1، الرباط، 1988.، ترجمة الحسين سحبان، ص88.

(47)– المرجع نفسه ص 106.

* التعبير عن آفاق الطبقة العاملة سمح للرواية من جديد أن تقترب إلى الشكل الملحمي حينما تصوّر البطولة الجَمْعية للطبقة العاملة.(ينظر: فيصل دراج: دلالات العلامة الروائية، ص21)

(48)– فيصل دراج: دلالات العلامة الروائية، ص16.

** يمكن للإنسان أن يعبر عن تجاربه الشخصية بأشكال مختلفة، وأيّ شكل يتبناه يحتم عليه إعادة تشخيص حياته وتشغيل ذاكرته بطريقة مغايرة. إنّ أشكال الكتابة عن الذات (Ecriture de soi) تبرز العلاقة الممكنة بين المؤلف وثلاثة مستويات تركيبية: علاقته بالماضي المحكي وعلاقته بمفهوم الاستعادة والاستذكار وعلاقته بالكتابة كنظام لغوي وذهني. أصبحت دائرة الكتابة عن الذات تتسع يوما بعد يوم وتنتزع الإعتراف بأدبيتها ووظيفتها داخل المجتمع. ومن ضمن أشكالها نذكر: السيرة الذاتية (L'autobiographie)، الاعترافات (Les confessions)، الرحلة (Récit de

voyage)، اليوميات الخاصة (Le journal intime)، المذكرات (Les memoires)، التخييل الذاتي (L'auto-fiction)، محكي الحياة(Récit de vie)، السيرة الذاتيـــة الذهنية (L'autobiographie intellectuelle).

ينظر:

Jean Phillipe Miriaux : L'autobiographie, ecriture de soi et sincérité, Nathan université, 1996.
Vincent colonna : L'autofiction Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature) Doctorat de L'E.H.E.S.S. 1989.

- محمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدّار البيضاء، 2007.

(49) - باختين، الرواية والملحمة، ص10.

(50) - فاطمة الزّهراء آزرويل، مفاهيم نقد الرواية في المغرب، ص83.

(51) - أنور المرتجى: ميخائيل باختين، الناقد الحواري، مطبعة أمنية، الرباط، 2009، ص153.

(52) - ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، دار توبقال للنشر، ط1، الدّار البيضاء، 1986، ترجمة جميل نصيف التكريني، ص180.

(53) - أنور المرتجى: ميخائيل باختين الناقد الحواري، ص157.

(54) - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة م. برادة، ص10.

* يتحدث باختين عن التحولات العديدة التي طرأت على الجنس الروائي عبر الزمن، ويذكر الأنواع الآتية:

- رواية السفر.
- الهجاء المينيبي وهو أدب شاع في القرن الثالث الميلادي، كتب باللغة اليونانية ومزج بين الشعر والنثر.
- رواية الاختبار التي انحدرت منها الرواية الفروسية والرواية الباروكية (انتشرت الرواية الباروكية في القرون الوسطى 15-16، وتميزّت بمغامرات الفرسان داخل القصور مع الخدم والنساء.
- الرواية الغرامية المثالية.
- الرواية التجريبية.
- رواية السيرة والسيرة الذاتية.

الثغرات الروائية بين الأنواع والوظيفة
رواية (نجمة) لكاتب ياسين أنموذجا تطبيقيا

أ. بوعلام بطاطاش
جامعة بجاية.

ملخص:

يعمد أغلب النقاد إلى الربط بين الثغرات الروائية وعملية حذف المقاطع غير المهمة في المسار الحكائي، لكن وظيفة الثغرات تتعدى هذا الهدف لتصبح بمختلف أنواعها آلية لانفتاح الأعمال الروائية على التأويل وتعدد القراءات.

Abstract:

Most critics Literary link between the ellipses and the process of removing parts that are not important in the romantic line, but the functionality of ellipses exceeds this objective, and they become with this different types an opening mechanism for literary interpretation and the multiplicity of readings.

الرواية عمل أدبي فني ينزع غالبا إلى تصوير حياة شخصية أو مجموعة شخصيات وهي تتصارع مدفوعة برغباتها لتحقيق التلاؤم سواء مع نفسها أو مع المجتمع الذي تعيش فيه أو حتى مع الفضاء الذي تحيا به. ويقوم الروائي أثناء تعقبه الزمني لحياة شخصياته باختيار الفترات التي يراها تشكّل مراحل لا يمكن الاستغناء عنها لأنها تعبّر بشكل أو بآخر عن الهدف المرجو وراء عملية التأليف فيقوم بالتبئير عليها، وبذلك تختلف المدة الزمنية المصورة حيث يمكن أن تمثل فترة وجيزة يركز فيها المؤلف على تصوير مختلف الجزئيات الصغيرة التي تحيط بالشخصيات، كما يمكن لها أن تمتد إلى سنوات وأحيانا إلى قرون عندما يتتبع الروائي مثلا أجيالا معيّنة. ومهما كانت الفترة المعبر عنها في الرواية

فإن المؤلف لا يستطيع تناول كل الأشياء التي تقع في المجال الزمني المختار لعمله لذلك يختار ما يراه الأنسب للسرد مضفيا على خطية الزمن التعديلات التي يراها ضرورية لمسايرة طريقة حكيه للأحداث فينتج بذلك زمن تخيلي يمكن إيقافه وتفكيكه إما بالعودة إلى الوراء أو الولوج في أعماق المستقبل، قافزا على فترات منه أو مستعيدا لفترات أخرى وفقا لرغبة الروائي .

وينتج عن عملية الحذف ما يسمى بالثغرة (Ellipse) التي ربطها النقاد العرب مع الأحداث العرضية التي يستغني عنها الروائي أثناء عرضه لأحداث روايته، لكنهم اختلفوا من حيث المصطلحات التي أطلقت عليها فحميد لحميداني مثلا فضّل استعمال مصطلح القطع[01] وسماها كل من سمير المرزوقي وجميل شاكر بالإضمار[02] في حين نجدها عند صلاح فضل تحت مصطلح الحذف[03] أما تعريفهم لها فقد جاءت وفق ما أشار إليه جيرار جينات في كتابه Figures III[04] حيث ربطها بالزمن نظرا لوجود اقتطاع مدة منه وما يصاحبه من حذف لجملة الأحداث الواردة فيها، يقول حميد لحميداني في هذا الصدد «يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا: «ومرت سنتان» أو «وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته» ... »[05]، ويعرفها كل من سمير المرزوقي وجميل شاكر بقولهما «هو الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية سواء نصّ السارد على ديمومة هذا الإسقاط " كأن يقول: ومرت خمس سنوات أم لا"»[06] أما صلاح فضل فيقول عنها « يعمد الروائي إلى عدم ذكر أحداث يفترض أنها لابد أن تقع بين الأحداث المذكورة لكنه لا يشير إليها»[07]. ولا يختلف التعريف المقدم لها من طرف غريماس وكورتاس عن تعريف جيرار جينات حيث عبّرا عنها بقولهما «الثغرة هي العلاقة الموجودة في نص ما بين وحدة بنيوية عميقة، وبين التي يكون فيها تجلي البناء

غير المؤسس ...تعدد الثغرات ...يخلق عادة أثالسرعة. ...ولكي تكون هناك ثغرة، يجب أن يكون الجانب المهمل الذي يحددها غير مؤثر في فهم الملفوظ، الأمر الذي يفترض جعل الوحدات الناقصة بإمكانها أن تتشكل بمساعدة العناصر التي يفترض وجودها»[08].

الملاحظ من خلال ما سبق من تعاريف التركيز على جانب الإسقاط الذي يقوم به المؤلف لفترة معينة من الزمن وعدم التصريح عن الأحداث التي جرت فيها إلى جانب التركيز على عدم أهمية الأحداث المقتطعة لكونها لا تؤثر على المسار الحكائي.

ويعتمد أغلب النقاد أثناء تناولهم للثغرات على التقسيمات التي توصل إليها جيرار جينات[09] والمتمثلة في :

1- الثغرات الصريحة Ellipses explicites :

يصرح السارد عن الزمن الذي اقتُطع من القصة، وتُظهر الملفوظات الزمنية معالم القفز، من خصوصيتها أنها يمكن أن تأتي محدّدة زمنيا بمجال مغلق يستطيع القارئ عن طريقه إدراك سعتها، ويمكن لها أن تحمل أوصافا للفترة الزمنية المحذوفة على نحو قول السارد في رواية نجمة :

"لم ينقطع انهمار المطر والبرد منذ يومين على المدينة[10]

أو أن ترد خالية من أيّ وصف وهي الشائعة عند كاتب ياسين، يقول عن رشيد بعد فقدانه لعمله في الصيدلية وتحوله إلى الفن المسرحي:

"واقتبل، بعد ثلاثة أشهر، مخلوقة أضاعها المنتج الذي كانت تعمل معه[11]

ونلاحظ أن توظيف كاتب ياسين للثغرات الصريحة قد جاء على النحو المعهود عند باقي الروائيين حيث يقوم بالاستغناء عن الأحداث العرضية التي لا تؤثر على المسار الحكائي آخذا بعين الاعتبار الإشارة إلى الفترات الزمنية المقتطعة عن طريق الاستعانة بالتحديدات الزمنية التي يستنتج منها القارئ حذفا

لأحداث معينة، لكن توظيفه لها لم يتوقف عند هذا الحدّ بل حمّلها أيضا هدفا آخر يتمثل في تحديد المعالم الزمنية الخاصة بالرواية، فهذه الأخيرة قد بنيت بشكل معقد لتواجد التداخلات الزمنية المتعددة بين فصول الرواية وأحيانا يمتد التشابك الزمني إلى داخل المقاطع الروائية، لذلك وظفت الثغرات الصريحة كآلية يستطيع القارئ عن طريقها الاهتداء إلى تغير الأزمنة الحدثية وفق تغير الأحداث المتناولة .

ويمكن أن نقسم بدورنا الثغرات الصريحة إلى قسمين:

أ- ثغرات صريحة معبرة عن الماضي :

ويتعلق الأمر بعدم تناول الأحداث التي جرت في فترات زمنية قبل لحظة الحكي كقول رشيد مثلا :

" *مضى عليّ زمن منذ أن عدت من الحظيرة، انقضى زمن وأنا بلا عمل، مرّت ثلاث سنوات وأنا بلا هدف أسعى إليه* "[12]

إذ نجد السارد يصرّح بمرور ثلاث سنوات على عودته من الحظيرة من دون أن يقدم الأحداث التي عايشها أو على الأقل ذكر جانب منها إذ اكتفى المؤلف بالإشارة على لسان الشخصية بأن تلك المدّة قد مرّت من دون أن يحدث أيّ تغير في مسار حياتها، فعدم أهمية الأحداث التي وقعت في ذلك المجال قد أعلن عنه صراحة من طرف الروائي، لكن بإمكان الروائي ذكر المدة المقتطعة من دون الإشارة إلى أيّ جانب من الفترة المستغنى عنها على نحو حديثه عن المدة التي قضاها الأخضر في عنابة قبل دخوله بيت عمته :

لقد مضت سنة الثامن من ماي منذ أمد . هو ذا شهر ماي من جديد[13]

فالأخضر قد قضى أزيد من ثمانية أشهر في شوارع وأزقة عنابة من دون أن يقدم لنا الروائي ظروف حياته فيها مكتفيا بسرد ما وقع له في أول يوم وطئت قدماه أرض المدينة[14].

ب- ثغرات صريحة مستقبلية:

تتناول قفزا على مدة زمنية لم تحدث بعد أثناء لحظة الحكي ليجد القارئ نفسه في فترة زمنية بعيدة عن تلك التي كان فيها من قبل، على نحو قول السارد :

" *ولم يعد مصطفى يسمع ما يقال له. أطرد من المعهد لثمانية أيام* " [15]

فالقارئ يدرك هنا أنّ الشخصية لن تلتحق بمقاعد الدراسة لمدة ثمانية أيام والأحداث التي تأتي فيما بعد لا تشير إلى تلك الأيام مما يجعلنا أمام حذف زمني معلن عنه مسبقا من دون أن تشير الأحداث التي أعقبته عن مضمون ما حدث فيه وميزة هذه الثغرات أنها تدرك بعدم تناول السرد اللاحق للمجال الزمني المحدد في لحظة الحكي.

2- الثغرات المضمرة Ellipses implicites :

لا يصرح السارد عن وجودها في النص القصصي، بينما يستطيع القارئ التفطن إليها أثناء متابعته للتدرج الزمني أو لمسار السرد ومن خصوصية هذه الثغرات أننا لا نعرف أبدا الأحداث التي جرت فيها. ومثل هذا النوع من الثغرات منتشر أيضا في رواية نجمة نظرا لتعدد الشخصيات الأساسية بالإضافة إلى اتساع المجال الزمني للرواية[16]، فمثلا يحسّ القارئ بوجود أحداث كثيرة لم تسرد كفترة الستة سنوات التي قضاها رشيد في السجن، أو الأعمال التي كان يقوم بها مراد بعد تخلّيه عن الدراسة إلى غاية الالتقاء بأصدقائه، أو حتى كيفية اختطاف رشيد وسي مختار لنجمة والهروب بها إلى الناظور، فهذا الموضوع مثلا قد استبقه الروائي بحديث سي مختار أثناء سفره إلى الحج قائلا لرشيد :

" لقد عزمت على اختطافها بنفسي، دون مساعدتك، ولكنّي أحبّك أنت أيضا كما لو كنت ابني..سنذهب معا لنعيش في الناظور، أنت وهي، ابناي، وأنا ..." (17)

وبعد مضي أكثر من ستة سنوات على تلك الحادثة يجد القارئ نفسه مباشرة في الناظور من دون تقديم لحيثيات الاختطاف.

3- الثغرات الفرضية **Ellipses hypothétiques**:

وهي أغمض الثغرات، إذ من الصعب تحديد مواقعها أو وضعها في أماكن معينة، حيث يعبر عنها فجأة السرد الاسترجاعي(18). فنحن أمام أحداث لا يمكن لنا الوصول إلى تحديد مواقعها، وهذا النوع من الثغرات نادر التوظيف في رواية نجمة نظرا لمحاولة المؤلف في كل مرة ربط أحداثه بالإشارات الزمنية التي تسمح للقارئ بتتبع المسار الحكائي نظرا لتعقد البناء الروائي لنجمة، ومن الثغرات الفرضية القليلة التي وردت في الرواية نجد مثلا قصة الجندي الفرنسي الذي تحتفظ نجمة بصورته وراء مرآتها، أو ظروف وفاة كل من زهرة ووردة بالناظور، إلى جانب مقتل أختي مصطفى في نفس المنطقة حيث وردت هذه القصص من دون أن نعرف الزمن الذي حدثت فيه بدقة.

ونستطيع أن ننظر إلى الثغرات من زاوية أخرى، فإذا اعتبرنا عملية قفز الروائي على زمن معين يتبعه لزوما قفز على حدث أو أحداث خاصة فهذا يجعل أمر وجود الثغرات في ذلك المجال الزمني شيئا بديهيا، لكن إذا نظرنا إلى خصوصية عملية القفز في حد ذاتها فإنها يمكن أن تحيل إلى طريقتين في التوظيف، فإما أن تكون نتيجة خيار تقني بحت من طرف الروائي، أو أن تكون نتيجة ظروف أخرى غيرها فتصبح بذلك الثغرات منقسمة إلى نوعين :

1- الثغرات المتعمدة **Ellipses prévues**:

أين يلاحظ السكوت الإرادي للروائي عن الحديث أو الإشارة إلى ما حدث في أزمنة معينة، وهو خيار حر وواع من طرف الروائي حيث يفضل التركيز على جوانب معينة من الأحداث دون غيرها بغية تحميل المسار السردي الوظيفة (الوظائف) المسطرة له، وهي عملية لا يستغني عنها أيّ روائي إذ من المستحيل ذكر كل الأحداث التي تقع في المجال الزمني المشكّل للرواية. ويمكن للأحداث المختزلة أن تكون داخل زمن القصة الأولية للرواية على نحو عدم تطرق الروائي لمصير كل من الأخضر ومصطفى بعد عودتهما من الحظيرة، أو أن تكون الأحداث المحذوفة خارج زمن القصة الأولية للرواية على نحو اختزال تاريخ كل من قسنطينة وعنابة الممتد إلى قرون مضت في صفحات قليلة خاصة[19] وأن المجال الزمني الخاص بالرواية قد استمر سنوات بعد افتراقهما. ويمكن للثغرات المتعمدة أن تتفرع بدورها إلى قسمين:

أ- الثغرات المجهولة **Ellipses expliquées**:

لا يعود السرد إليها، حيث تبقى معالم الأحداث الواقعة في المجال الزمني المقتطع مجهولة طوال زمن الرواية فالأحداث المسقطة في إطار هذا النوع لا ترتبط بشكل مباشر مع المسار الحكائي للرواية، أي أن غياب تفاصيل تلك الأحداث لا يؤثر بشكل أو بآخر على فهم القارئ للأحداث إما لعدم أهميتها على نحو عدم ذكر الروائي للأسباب التي جعلت كل من رشيد وسي مختار يفترقان بعد عودتهما من الحج[20]، أو أن تكون الأحداث المحذوفة بالغة الأهمية للمسار السردي لكن الروائي فضل عدم الحديث عنها حتى يثير تشويق القارئ كحادثة مقتل أب رشيد[21].

ب- الثغرات المعلومة **Ellipses inexpliquées**:

يعود إليها السرد عن طريق عملية الاسترجاع، فالثغرة يمكن لها أن تتشكل في مقطع سردي معين لكنها ما تلبث وأن تتضح معالمها في مقطع آخر عندما يعود إليها السارد بتقنية الاسترجاع وهذه العملية يمكن أن يقوم بها المؤلف لسببين:

- أحيانا يتعذر على الروائي سرد الأحداث المستغنى عنها في المجال الزمني الذي يتماشى مع لحظة وقوعها إما رغبة منه في تشويق القارئ وذلك بعدم الإفصاح عن جلّ الأحداث المرتبطة بلحظة الحكي، كحادثة اعتداء الأخضر على إرنست، حيث فضل الروائي افتتاح الرواية بهروب الأخضر من السجن جاعلا القارئ يتشوق لمعرفة أسباب دخوله إليه، حيث يتعرف عليها في مقاطع لاحقة.

- أو لكون الحدث في حد ذاته لا يستدعي الإشارة إليه أثناء زمن وقوعه لارتباط أهميته بوجوب ذكر أحداث أخرى عن طريقها تكتمل الصورة الحكائية الخاصة به فيعمد الروائي إلى العودة إليه عندما يتاح له مجال لذلك ومن أمثلة ذلك في رواية نجمة نجد طفولة رشيد التي عاد إليها الروائي فيما بعد لمعرفة أسباب تعلق الشخصية بسي مختار.

وغالبا ما تأتي هذه الثغرات موجزة حيث يتعرض الروائي لما يراه ذو علاقة مع الحدث الآني للحظة الحكي، لكنها يمكن أيضا أن تأتي ممتدة زمنيا مثلما نلاحظه في الرواية عندما عاد الأخضر أثناء تواجده في الزنزانة إلى ظروف اعتقاله الأول بعد أحداث ثمانية ماي إذ نلاحظ أنّ المساحة المخصصة لسد الثغرة تجاوزت كثيرا المساحة المخصصة لظروف اعتقاله في الحظيرة(22) مما يوضح أنّ الروائي قد تعمد إقحام هذا الاسترجاع في ذلك الموضع حتى يتمكن من سد الثغرة التي وقع فيها. وكثيرا ما يركّز المؤلف أثناء عودته إلى الأحداث المقتطعة

على الجوانب الرئيسية التي تساهم في عملية البناء الحدثي مسقطا في نفس الوقت الأحداث العرضية غير المؤثرة في مسار الحكي والمرتبطة بالمدة المقتطعة.

2- الثغرات غير المتعمدة Ellipses imprévues:

ترتبط أكثر بالثغرات التي يعود إليها فيما بعد السرد الاسترجاعي فأحيانا لا يتبيّن الروائي في اللحظة الآنية لعملية الكتابة ضرورة الحديث عن مضمون الأحداث المستغنى عنها ولا يدرك مدى أهميتها إلا مع وصول عملية الحكي إلى النقطة التي تستدعي الحديث عنها وبالتالي يضطر إلى تناولها حتى يتمكّن من إحداث الانسجام المرجو في مسار الحكي، فالأحداث الروائية لن تكون مستوعبة إلا إذا كان هناك تتابع منطقي لها واستنجاد الروائي بتقنية الاسترجاع يسمح له بإصلاح الخلل الذي وقع فيه. فالبناء الخاص مثلا لرواية نجمة والمعتمد على الانكسارات الزمنية المتعددة قد جعلت الروائي يجد نفسه في كل مرة مضطرا إلى العودة إلى بعض الأحداث الماضية حتى يمكّن القارئ من فهم اللحظة الآنية كحديثه مثلا عن زمن قدوم مصطفى إلى عنابة ضمن الحديث عن كيفية وصول الأخضر إلى نفس المدينة لتفسير موقف مصطفى من مزاح مراد[23] ويقول في موضع آخر على لسان مراد :

"وانتهى الأمر بهما (مصطفى ورشيد) إلى الإقامة معي في الغرفة التي اكترتها لي« للا فاطمة » قرب منزلها بعد الفضيحة التي حملتني على ترك المعهد ..." (24)

فالملاحظ من خلال هذا المقطع ذكر فضاء (الغرفة) باعتباره فضاء جديدا لم يتم تناوله من قبل، إذ أن الأحداث التي سبقته ربطت تواجد مراد بمنزل عمته، بينما لم يتم من قبل ذكر انتقاله إلى الغرفة إلا في هذا الموضع حيث وجد الروائي نفسه مرغما إلى الإشارة ولو بصورة مختصرة إلى ظروف مغادرته المنزل وانتقاله إلى ذلك الفضاء الجديد، فنقطة الحكي هي التي

فرضت على الروائي تدارك الثغرة التي وقع فيها عن طريق الاسترجاع حتى تتمكن السلسلة الحدثية من استعادة ترابطها المنطقي من جديد، وخصوصية هذه الثغرات تتمثل في كون القارئ يحسّ بنوع من الإقحام لحدث معين ضمن حدث آخر مع لزوم إيراده حتى يضفى على السلسلة الحدثية الترابط المنطقي.

ويمكن لنا أيضا تقسيم الثغرات بطريقة أخرى وذلك عندما نركّز على المجال الزمني الذي تنتمي إليه حيث جاعلين منه المعيار الأساسي للتقسيم حيث نقوم بمقارنة الزمن الذي تنتمي إليه الثغرة مع المجال الزمني للقصة الأولية (25) فينشأ عن ذلك :

1- ثغرات داخل حكائية Ellipses intradiégétiques :

تنتمي زمنيا إلى مجال القصة الأولية، أي أنّ الأحداث المحذوفة تقع داخل ذلك الزمن الذي نستطيع تبيّن حدوده، نحو الأحداث التي وقعت لنجمة بعد اختطافها في الناظور من طرف القبيلة(26) والمنتمية زمنيا إلى ما بعد أحداث الحظيرة. على أنه يشترط وجوب معرفة التموقع الزمني لتلك الثغرات، لأنه يمكن للسرد الاسترجاعي أن يعود إلى أحداث سابقة من دون أن يتمّ تحديد فتراتها الزمنية مما يجعل القارئ في حيرة أثناء محاولته استعادة خطية الزمن المنطقي عن طريق إعادة توزيع الأحداث وفق ترتيبها التدرجي، الأمر الذي لا يسمح له لا بوضعها داخل زمن القصة الأولية أو خارجه. ومثال هذا النوع في رواية نجمة غير وارد نظرا لانتشار الدلالات الزمنية وتوزيعها على كامل مساحة الرواية.

2- ثغرات خارج حكائية Ellipses extradiégétiques :

تتموقع أحداثها خارج زمن القصة الأولية، إما قبل زمنها نحو ظروف حضور كل من رشيد وسي مختار حفل زفاف نجمة (27)، أو تأتي أحداثها بعد زمن القصة الأولية كحيثيات انتقال أم مصطفى إلى الناظور(28).

نجمة وإشكالية الثغرات :

خلافا لرأي بعض النقاد، يمكن للروائي اللجوء إلى حذف أحداث هامة في الرواية مكتفيا الإشارة إلى جانب واحد منها من دون أن يوضح المعالم الأخرى المحيطة بها، وهذا ما لاحظناه في رواية نجمة فمن الأحداث المهمة التي أسقطها الروائي على الرغم من تصريحه الزمني بوجودها نجد :

- طريقة هرب الأخضر من السجن: فالروائي أدخلنا إلى جو الرواية بإعلامنا بخبر هروبه(29)، ثم أسباب وحيثيات الاعتقال(30) بينما أسقط طريقة الهروب، والمدة التي قضاها في الزنزانة والظروف التي سجن فيها.

- أسباب طرد العمة لمراد من منزلها: حيث أورد الروائي بعض الشائعات المتداولة، وعلى الرغم من تطرقه لهذا الحدث في أكثر من موضع(31) إلا أنه لم يحدّد بصورة قاطعة حيثيات الموضوع وإنما تركه مبهما.

- أسباب انتقال أب مصطفى من سطيف إلى (س ..): إذ أورد الروائي خبر الانتقال من دون العودة إلى أسبابه :

" أيقظت وردة – ليلة صيف – مصطفى، فانتفض مذعورا، كان قد بلغ السادسة من عمره، وأركبهما الوكيل – دون أن يفسر لهما جلية الأمر – سيارة أجرة قادتهم إلى (س..) " (32)

- أسباب طعن رشيد لمراد بالسكين في السجن: عمد الروائي إلى ذكر حادثة إصابة مراد بالسكين على لسان كل من حراس السجن والمساجين، فالكل قد تحدث عن الموضوع من دون أن يكونوا شاهدين عليه، بينما فضل المؤلف إسكات المعنيين بالأمر عن الإدلاء بأي تصريح بخصوص تلك الحادثة(33) وبالتالي لم يفصح لا رشيد ولا مراد عن أسباب الشجار.

- ظروف مقتل أب رشيد في المغارة: حيث أشار الروائي إلى مقتل أب رشيد في أكثر من موضع(34)، كما أشار إلى رغبة رشيد في الوصول إلى

القاتل، لكن الرواية انتهت من دون التعرف على القاتل بصورة جازمة، أو حتى الأسباب الحقيقية التي تقف وراء تلك الجريمة.

- أمر أبوة كل من نجمة، كمال ورشيد: إذ عمد الروائي إلى التشكيك في أمر أبوة كمال[35] ورشيد[36]، بينما لم يقدّم صراحة نجمة على أنها ابنة سي مختار مما يفتح الموضوع أمام عدة فرضيات[37].

- مصير أم نجمة: بعد اختطاف سي مختار للفرنسية لم يتحدث عنها المؤلف، بل انتقل مباشرة إلى ما بعد ميلاد نجمة بثلاث سنوات حيث قدّمها الشيخ إلى للا فاطمة لتتبناها بعد تخلي أمها عنها، مفضلا عدم الحديث عن تلك الفترة التي أعقبت مقتل أب رشيد وهروب سي مختار مع أم نجمة[38].

- أسباب سفر نجمة مع الزنجي بين قسنطينة وعنابة: أورد الروائي قيام نجمة بالتنقل بين كل من قسنطينة وعنابة رفقة الزنجي من دون ذكر أسباب قيامها بذلك، وما طبيعة علاقتها بذلك الشخص الذي اختطفها في الناظور[39] فالقارئ لا يستطيع الوصول إلى معرفة نوع الصلة التي تربط بينهما (هل هو زوجها أم حارسها...).

- الأشياء التي جرت بين مصطفى ونجمة داخل بيتها بعد غلق الأخضر الباب عليهما: حيث اكتفى الروائي بإظهار ندم الأخضر على ما اقترفه، مظهرا وقوعه في الخطأ عندما ظن أنه قد وضع مراد ونجمة معا ليختبر حبهما في حين أنه وضع مصطفى معها، ولم يعد الروائي إلى تلك الحادثة حيث استمرت الأحداث وكأن شيئا لم يقع[40].

- أسباب عدم التحاق الأخضر مباشرة ببيت عمته: فالشخصية بقيت متشردة لأكثر من ثمانية أشهر قبل أن تقرر اللجوء إلى منزل عمتها، من دون تقديم أسباب العزوف عن الالتحاق مباشرة بالبيت أو أسباب تغيير موقفها فيما بعد.

- حقيقة صورة الجندي الذي تحتفظ بها نجمة وراء مرآتها: فهذه الصورة هي التي أزعجت الأخضر وجعلته يخرج من غرفة نجمة حانقا، بينما القارئ لا يستطيع فهم تصرف الشخصية لعدم اطلاعه مسبقا على قصة الجندي.

هذه الأحداث كلها مرتبطة بثغرات زمنية لم يتناولها الروائي بالتفصيل وبقيت معالمها مبهمة أمام القراء، فنحن أمام مقاطع حدثية بالغة الأهمية، أشار إليها الروائي بشكل أو بآخر بحيث يمكن لنا إسقاطها ضمن مواقعها الزمنية من دون أن نملك لا الحيثيات ولا المعالم المحيطة بها مما يجعلنا نقول أنّ الروائي قد تعمد في حذفه لتلك الأحداث والإبقاء عليها مبهمة حتى تساهم في انفتاح الرواية وقبولها تعدد القراءات، إذ بإمكان كل قارئ طرح الفرضيات الممكنة لما جرى بها، والخروج برؤى خاصة يمكن أن تكون مختلفة عن رؤى غيره من القراء تبعا لطريقته في ملأ الثغرات التي تركها له الروائي.

إنّ الثغرات الروائية وفق هذا المفهوم ووفق ما لاحظناه عند كاتب ياسين لم توظف دائما من أجل إسقاط الأحداث العرضية التي لا تؤثر على المسار الحكائي للرواية، بل وُظفت لتحمل أبعادا فنية تعمد إلى انفتاح الرواية على تعدد القراءات وإشراك القراء في البناء الحدثي للرواية، بالإضافة إلى جو التشويق الذي يثيره العمل الأدبي، فالروائي لا يعمد دائما إلى الكشف عن كل حيثيات الأحداث الروائية، بل يتيح الفرصة للقارئ في توظيف خياله لملأ الرقع بما يراه الأنسب حدثيا مع المسار الحكائي، وإذا ما أراد قارئ نجمة مثلا الإطلاع أكثر على حقيقة بعض الثغرات المعتمدة في الرواية يمكن له العودة إلى الأعمال الأخرى لكاتب ياسين لتتجلى له الأمور أكثر على نحو إمكانية العودة إلى كتابه المضلع الكوكبي Le polygone étoilé [41] لمعرفة مصير كل من مصطفى، الأخضر ومراد بعد عودتهما من الحظيرة، أو الإطلاع على ظروف

انتقال أم مصطفى إلى الناظور وحيثيات موتها، أو حقيقة الجندي الفرنسي الذي أحبته نجمة واحتفظت بصورته وراء مرآتها والذي يدعى مارك Marc [42]. لكن وعلى الرغم مما تقدّمه الأعمال الأخرى من إيضاحات لبعض الثغرات المنتشرة في رواية نجمة فتبقى أغلب الثغرات مبنية على عملية التأويل التي يقوم بها القارئ، مما يجعل مفهوم الثغرة الروائية المرتبط بحذف المقاطع غير المهمة أمرا غير حتمي.

الهوامش:

1. ينظر : حميد لحميداني، "**بنية الخطاب السردي**"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 77
2. ينظر : سمير المرزوقي وجميل شاكر، "**مدخل إلى نظرية القصة**"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الأولى، ص93
3. ينظر: صلاح فضل، " **أساليب السرد في الرواية العربية** "، دار سعادة الصباح، الكويت، الطبعة الأولى، ص 21
4. Gerard Genette, **Figures III**, Éditions du Seuil, Paris, 1972, P 139
5. حميد لحميداني " **بنية الخطاب السردي**"، ص 77
6. سمير المرزوقي وجميل شاكر، " **مدخل إلى نظرية القصة** "، ص 93
7. صلاح فضل، " **أساليب السرد في الرواية العربية** "، ص 21
8. J. Greimas, J. Courtes, **Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Hachette, Paris, 1979. P 118
9. Voir: Gerard Genette, **Figures III**, P 139-141
10. كاتب ياسين، " **نجمة** "، ترجمة : محمد قوبعة، دار ساراس للنشر، تونس، 1984، ص 261
11. المصدر نفسه، ص 164
12. المصدر نفسه، ص 32
13. المصدر نفسه، ص 88

14. ينظر: نجمة، ص 75 – 78
15. المصدر نفسه، ص 234
16. رواية **نجمة** تتضمن أحداثا تمتد من فترة الحكم الأمازيغي إلى غاية تواجد رشيد في الفندق سنة 1956 .
17. المصدر نفسه، ص 135
18. وهو العودة إلى أحداث ماضية عن طريق استعادتها في إطار زمني يأتي بعد الزمن المسترجع، ينظر: Gerard Genette, **Figures III**, P 90.
19. **نجمة** ، ص 180-184
20. المصدر نفسه، ص 98
21. ذكر السارد مقتل أب رشيد في أكثر من موقع لكنه لم يقدم حيثيات الجريمة بل تركها غامضة ومفتوحة لتأويلات عدة.
22. **نجمة،** ص 52-62، الملاحظ أن الروائي اعتمد على اعتقال الأخضر بعد اعتدائه على إرنست كنقطة ارتكاز عاد وفقها إلى ظروف اعتقاله الأول، بحيث أن كل الصفحات قد خصصت لتلك الحادثة ولم نلمس أي وصف لأجواء الاعتقال الثاني.
23. المصدر نفسه، ص 74
24. المصدر نفسه، ص 99
25. يمكن تصور المجال الزمني للقصة الأولية في رواية نجمة ممتدا من تواجد الأصدقاء في الحظيرة إلى غاية حوار رشيد مع الكاتب في الفندق والمنتمي زمنيا إلى سنة 1956، أي أننا أمام مجال زمني يمتد إلى تسع سنوات.
26. **نجمة**، ص 140
27. المصدر نفسه، ص 97
28. المصدر نفسه، ص 138- 139
29. المصدر نفسه، ص 05
30. المصدر نفسه، ص 50 – 51
31. المصدر نفسه، ص 87 ، 99
32. المصدر نفسه، ص 224
33. المصدر نفسه، ص 39 – 40

34. ينظر مثلا نجمة، ص 105
35. المصدر نفسه، ص 105
36. المصدر نفسه، ص 135
37. المصدر نفسه، ص 101
38. المصدر نفسه، ص 109
39. المصدر نفسه، ص 190
40. المصدر نفسه، ص 260
41. Kateb Yacine, **Le polygone étoilé**, Éditions du Seuil, Paris, 1966
42. Ibid., P 151

النسق البلاغي في الخطاب النقدي المعاصر

أ. إيمان العشي
جامعة الجزائر (2)

لا يقتصر تحديث النقد الأدبي العربي على دعمه بالمنهجيات الحديثة وتأصيل المفاهيم والمصطلحات فقط، وإنما تعدى ذلك إلى "تطوير الأسلوب وإعادة صياغة آليات التعبير بما يتناسب مع ارتقاء النص الأدبي وجماليات بنيته" (1)

من هذا المنطلق، تأكدت ضرورة تعيين ودراسة هذه "الآليات التعبيرية" والتي من خلالها يحصل الخطاب النقدي على هذه اللغة المتميزة ذات التأثير على المتلقي، فمن الأهداف المنشودة عند مرسلي الخطاب "إقناع المرسل إليه بما يراه، أي إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي لديه، وتختلف الاستراتيجيات التي تسهم في ذلك من ناحية العلاقة بين طرفي الخطاب أو من ناحية تجسيدها لشكل الخطاب اللغوي، كما تختلف الآليات والأدوات اللغوية وذلك لاختلاف الحقول التي يمارس فيها الإقناع: حقل علمي، سياسي، ..." (2).

الكتابة على الكتابة، والكلام على الكلام، مسألتان صعبتان، لأن الكلمة هي معجزة الانسان، إنها عدة الكاتب / الناقد يتصرف بها حسب ما يمليه عليه فكره ومزاجه وذوقه ليخلق منها نصا جماليا متفردا. والدكتور مرتاض مؤسس نظام جديد من الكتابة؛ إذ شكلت كتاباته والتي تتوزع بين النقد والأدب والتاريخ نقطة تحول مهمة في مجال الكتابة النقدية. ولذا سيكون أنموذجا لدراسة النسق البلاغي في الخطاب النقدي.

فماهي نوعية الكتابة النقدية عند عبد الملك مرتاض ؟ وما الجديد الذي أتت به هذه الكتابة ؟ وما إستراتيجيته في الإقناع ؟ وإلى أي حد نجحت في ذلك ؟ ومن أين يستمد أسلوبه في الكتابة؟ وماهي الموجهات اللغوية والمنهجية والمعرفية التي يتكئ عليها؟ وكيف يقوم الناقد بتنظيم قوله ؟ وما الأليات الواصفة التي يشتمل عليها خطابه النقدي؟ وإلى أي مدى تنهض هذه الآليات الواصفة بالحمولة النقدية والحكم النقدي ؟.

ينطلق مرتاض من خصوصية التراث العربي القديم "البلاغي والنحوي والنقدي" وإدراكه العميق لفكر الحداثة الغربية ليشكل جمال الخطاب النقدي، فالنقد عنده يكتب من منظور إبداعي شاعري، لتتنزل بذلك اللغة الواصفة منزلة البعد التكويني لخطابه.

اعتمادا على ألعاب اللغة بين الدوال ومدلولاتها، التي يقوم عليها خطاب "نظرية القراءة" يمكننا أن نحدد هذه الاستراتجيات الواصفة كالتالي:

آليات لغوية	آليات بلاغية	آليات منطقية	الفضاء الواصف
صوتية: تكرار الأصوات، الجناس، السجع نحوية: الشرط التوكيد، المتممات التوازي	الاستعارة، الكناية التشبيه، المجاز المرسل، التورية	الروابط الحجاجية: كي، حتى، فضلا عن، ليس كذا فحسب. السلم الحجاجي، التعدية بأفعل التفضيل	العنوان، العناوين الفرعية، علامات الترقيم، الجمل الاعتراضية، التساؤلات، الهوامش، التقديم

وقبل الغوص في تحليل هذه الآليات واحدة بواحدة، ننوه إلى صعوبة الإشارة إلى حدود دقيقة بين الآليات لأنها تتقاطع في أغلب الأحيان، فكثير من الأشكال النحوية مثل: تكرار الكلمات تقدم تكرارا في الأصوات.

يقوم الدكتور عبد الملك مرتاض بتخصيب خطابه النقدي، باستعمال آليات لغوية حجاجية رغبة في تحصيل الاقتناع، ومن هذه الآليات :

1- الآليات اللغوية

الأشكال الصوتية

إن اللعب بشكل التعبير يحدث عند المستقبل بصفة أساسية، تأثيرا خاصا لتغدو اللغة الواصفة للخطاب النقدي عبارة عن نوتات على سلم موسيقي، فرخامة الصوت، والإلحاح المستمر في إيراد مثل هذه التشكلات، يجعل من البعد الصوتي للخطاب النقدي العنصر الجذاب الذي يأسر القارئ ويستدعيه للتركيز وإعادة التفكير في القضايا النقدية .

يمكننا الآن، التفصيل في بعض الظواهر المميزة للتعبير الصوتي في الخطاب المرتاضي كالتالي :

تكرار الأصوات :

ويتمثل في "تكرار ملامح صوتية متساوية أو متشابهة جدا من الناحية السمعية، فتتكرر الوحدة الصوتية نفسها أو مجموعة الفونيمات في كلمتين أو أكثر، بتكثيف معين" (3). إن هذا التكرار الصوتي قد يؤدي إلى تحفيز المضمون انطلاقا من المادة التعبيرية يقول مرتاض" ولا سواء من كتابة تتخذ من وظيفتها الإمتاع، ومن عترها الإبداع " (4) وفي موضع آخر "لكي يبلغ غايته التي تتجسد في التماس الأعراض والأمراض، ما ظهر منها وما بطن، وما حدث وما قدم، وما حضر وما غبر " (5).

إن الأسلوب المهيمن في المقطعين السابقين بلاغي(الجناس) وعروضي، فالناقد اختار أسلوبا معينا من ضمن أساليب متعددة كي يقدم دعواه وأطروحته، ويمارس عملية الاقناع. إن هذا التتالي في الأصوات: الألف والعين، ثم الراء والألف والضاد، الإيقاع الصوتي للأفعال الثلاثية، أي ثنائية (///، // 0). الواردة بكثرة في كتابات مرتاض يؤكد التشبع الجمالي والفني بالتراث العربي القديم المسجوع، يقول إبن جني: ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعا لذ لسامعه، فحفظه، فإذا هو حفظه كان جديرا باستعماله، ولو لم يكن مسجوعا لم تأنس النفس به ولا أنقت لمستمع وإذا كان كذلك لم تحفظه، وإن لم تحفظه لم تطالب أنفسها باستعمال ما وضع له وجيئ به لأجله"(6)

فالإيقاع ومكوناته الصوتية مكون أساسي في تحقيق شعرية الخطاب النقدي عند مرتاض ف: "لقد إرتأى الإنسان أن يحسن أدوات التواصل مع صنوه ليتفاهم معه أولا، ثم ليؤثر فيه ويقنعه آخرا، أو ليجعله يتحسس الجمال العبقري، أو ليبهره ببعض هذا الجمال الكريم ويدهشه به "(7)

إن تكرار هذه المتلائمات لتستوي في النهاية خطابا نقديا مشبعا من الجانب الايقاعي هو ركيزة الكتابة عند مرتاض ولعل هذه الخاصية، كما سلف الذكر، قد تولدت عنده من خلال اطلاعه العميق على التراث العربي القديم ذي الأسجاع الكثيرة بالإضافة إلى تأثير لغة القرآن الكريم في طريقته في الكتابة " فلنذرهم وما يحكمون، .... لعسوا أن يفلحوا في أعمالهم ولكنهم لا يعلمون، فذرهم وما اقحموا أنفسهم فيه إلى حين"(8) وفي موضع أخر "فمن عمل على احترام أصولها فقد اهتدى سبيلا، ومن خالف عن سبيلها فقد ضل ضلالا بعيدا"(9).

نظام الجناس :

هناك أشكال كثيرة ناتجة عن اللعب بين الدوال المتشابهة أو المتقاربة والمدلولات المختلفة، ويعتبر الجناس من طرق اللعب اللفظية تلك، إذ يتمثل في "ظهور مفردتين مختلفتين لكن الدال في كل منهما واحد أو شديد التشابه، والاختلاف البسيط في الدال عادة ما يقابله اختلاف كبير في المدلول"(10) .

وحتى يتم الحصول على تأثير رمزي في القارئ للتركيز على شكل الرسالة (الخطاب النقدي) يعمد مرتاض إلى استعمال مثل هذه الأشكال الصوتية ممثلة في الجناس:

الأمراض، الاعراض). الصفحة 91

الاصلاء، الاسلاء). الصفحة 23

الإحن، المحن). الصفحة 333.

البطاح، الملاح، الصباح). الصفحة 23

إن استعمال مثل هذه الأشكال في الخطاب النقدي وبتكثيف معين يجعل الكلام جميلا، فموسيقى الالفاظ هي صاحبة التأثير الحقيقي في القارئ لأنها تنقل جمالا وسحرا خاصين يقومان بالنهوض بالوظيفة الفكرية للنص.

بالإضافة إلى أنه يقوم بابتكار نغمات نادرة لتعبر عن حالات جديدة مثل استخدامه للمفردات التالية : من جهة أخراة، حوال النص الأدبي. والتركيز على أفعل التفضيل.

الأشكال النحوية :

يشترك هذا العنصر مع العنصر الصوتي النغمي، ومثل هذه الأشكال تمتلك قدرة أكبر من ناحية التنظيم للخطاب النقدي، إذ يهيمن على هذا النص صوت متكلم ينشئ خطابا يتوجه به إلى المخاطب (الآخر) . فيه من الميزات النحوية :

التوازي :

والتوازي شكل من أشكال التنظيم النحوي ويتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة الطول والنغمة والبناء، فالكل يتوزع في عناصر (أو أجزاء) ترتبط نحويا وإيقاعيا فيما بينها.

لقد خصص جاكبسون لمفهوم التوازي مواضيع كثيرة من أعماله فقد تناوله بالبحث الموسوم ب "اللسانيات والشعرية" في كتابه " قضايا الشعرية" وفي دراسة نشرها في مجلة langage بعنوان "التوازي النحوي ومظاهره في الشعر الروسي" وقد عرف هذا المصطلح بأنه" إعادة نفس الصيغة الصرفية، التركيبية في مقطعين أو عدد غير محدد من المقاطع، وتكون هذه الإعادة مصحوبة بتكرار كثير أو قليل أو باختلافات إيقاعية أو صوتية "(11) .

يقول مرتاض: "فتتخذ لها أشكالا لا حدود لها، بحيث لا تكاد تكون تجمعها جامعة، ولا تكاد تنوطها نائطة، ولا تربطها رابطة"(12). سنقوم بعملية تقطيع لنثبت التوازي الحاصل على مستوى هذه الجملة واشتباه أواخرها وتناسب فواصلها :

لا	تكاد	تجمعها	جامعة
لا	تكاد	تنوطها	نائطة
لا	(تكاد)	تربطها	رابطة

ففي المثال يتقوى الجناس الصوتي الناشئ عن الجمع بين المفردات "جامعة، نائطة، رابطة" والفواصل الكلامية في نهاية كل جملة صغيرة ضمن الجملة الإطار بالتوازي النحوي التركيبي الذي يولد مقايسة بين الجمل "ونقصد بذلك استعمال لا النافية وتكرار فعل كاد الذي حذف في الجملة الثالثة شكلا مع بقاء دلالته، وتكرار الفعل المضارع الثلاثي (جمع، ناط، ربط)، والصيغة النحوية(اسم الفاعل) في نهاية كل جزء من أجزاء الجملة الكبرى "، فلا يسع المتلقي للخطاب النقدي عند مرتاض المميز بالإطناب في استعمال مثل هذه التشكلات اللغوية إلا تصديق ما جاء فيها والإعجاب بها على أساس أنها قول من أقوال حذام.

إسماء الفواعل :

إن الوصف "نائطة، جامعة، رابطة " هي اسماء فاعل من فعل ثلاثي وإيراده في مثل هذا السياق ليس لمجرد الوصف، فالمخاطب (بالكسر) لا يخبر هنا بل يحاجج الآخرين ليلزم عن هذا الوصف تصنيف في إطار معين وادراجه ضمن فئة معينة.

إذ يصنف اسم الفاعل على أنه من الأوصاف الحجاجية المستعملة، فالمخاطب يسوغ لنفسه إصدار الحكم الذي يريد، وتتبني عليه النتيجة التي يرومها(13)

إن مثل هذا التشاكل والتكرار يقتصر على إيجاد التماثل البنائي وعلى تحلية الكلام بألوان من التوافقات، لاستدراج القارئ وإدخاله كعنصر فعال في إعادة إنتاج الخطاب النقدي.

المتممات :

يكثر الدكتور مرتاض من استعمال المتممات في خطابه النقدي وهي ما يعرف في اللغة العربية ب "التمييز، الحال، الصفة، المفعول المطلق ..." واعتماده على مثل هذه الآليات النحوية جاء لتحقيق وظيفتين أساسيتين :

1- جمالية : فتكرار هذه الصيغ يحفز القارئ موسيقيا. وبالتالي التأثير عليه

2- نفعية: فائدتها حشو النص دلاليا النص من الداخل، والتأكيد على مضمونه.

يقول مرتاض: "بحيث لا تعمد مثل هذه القراءة إلى النص الأدبي فتجيء عليه بالتشريح، وتقبل عليه بالتفجير الجمالي، فتغمزه غمزا، وتلاطفه ملاطفة، وتداعبه مداعبة، وتخالطه مخالطة"(14) وكذلك "وإن مثل هذا الاندساس قد يكون بمثابة العنصر الأجنبي، الذي يتسرب تسربا غير شرعي، فيوشك أن يفسد ما بين الاثنين اللذين حال بينهما حؤولا"(15) وفي موضع آخر " ... فإن منهم الأصلاء الأسلاء ممن جرت أقلامهم حتى فاضت بها البطاح، ونتقت أفكارهم حتى انتجت الكلم الملاح، ونضرت ألفاظهم حتى تشابهت الحسان الصباح، واستقامت لهم سبيل القراءة المشرقة استقامة، وافترت لهم شبائب اللغى افترارا، وكشرت في قياهلهم عرائس الصور كشرا، وارتأدت لهم عرائس المعاني فأقبلت عليهم إقبالا، بل إنهالت عليهم انهيالا ..." (16).

إن المفعول المطلق "مصدر يذكر بعد فعل من لفظة تأكيدا لمعناه"(17) وإن إيراده بهذه الكثرة ؛ بل إن لغة مرتاض لتقوم عليه ليصبح مقوما من مقوماتها، يمثل حجة لمرسل الخطاب في سبيل إقناع المرسل إليه والتأثير فيه، إنها أداة من أدوات الفعل الحجاجي وعلامة عليه.

الصفة :

ومن الأدوات النحوية التي يستعملها المرسل في خطابه كحجة : الصفة، وذلك بإطلاقه لنعت معين في سبيل إقناع المرسل إليه فهي "تمثل أداة في الفعل الحجاجي فلا يقتصر المرسل على توظيف معناها المعجمي أو تأويله بل يبتغي التقويم والتصنيف، ليمارس المرسل إليه أكثر من فعل واحد بالتصنيف وتوجيه انتباه المرسل إليه إلى ما يريد أن يقنعه به في حجاجه" (18).

إن تتبعنا لاستعمالات مرتاض للصفة في خطابه النقدي يثبت أن اختياره لها، ينهض بدور حجاجي محض، ويكشف عن مدى ارتباطه بالثقافة العربية التي تكثر من استخدام النعوت ففي هذا الموضع من كتابه "نظرية القراءة " يقول: "حتى كأن هذه المرأة الحسناء تجمع بين معاني الطفولة المرحة، والحلم اللذيذ، واللحن الرخيم، والصباح الجديد، والسماء البديعة، والقمر المنير، والورق العبق، والابتسامة السعيدة معا" (19). كما هو ملاحظ فإن الأسماء الواردة في النص اعقبتها كلها صفات والهدف من إيرادها على هذه الشاكلة المتميزة هو التوضيح والتزيين " فالنعت هو ما يذكر بعد اسم ليبين بعض أحواله أو أحوال ما يتعلق به فإذا كان الموصوف معرفة ففائدة الصفة التوضيح، وإن كان نكرة ففائدته التخصيص" (20).

الآليات البلاغية :

وظيفة اللغة الأساسية هي التعبير، وهو هدفها الأول ولكن ليس الاخير، لان هناك وظائف بلاغية تقوم اللغة بأدائها ايضا.

المجاز:

إذا كان مرتاض يشترك مع بقية النقاد في اللغة "المعجم اللغوي"، فإنه لا يستعمل هذه اللغة استعمالا حياديا بل يرتقي بها ويتفنن في نحت عباراتها

وتركيب جملها وهندسة تراكيبها، لذا نجد اللغة النقدية عنده تختلف عن بقية النقاد الحداثيين الآخرين، لغة تستمد جماليتها من التنوع والتمايز والاتكاء على الارث العربي القديم ومحاكاة الارث الحداثي الغربي.

إن قوة الحجاج التي يعول عليها الكاتب تبدو في الاستعمالات المجازية أقوى مما لو كانت عند استخدام نفس المفردة بالمعنى الحقيقي، إذ تعرف الاستعارة الحجاجية بكونها "تلك الاستعارة التي تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي للمتلقي." (21) إن استعمال مثل هذه الأنماط الحجاجية المجازية من قبل الناقد عبد الملك مرتاض، إنما جاء لقناعته بأنها أبلغ من الحقيقة حجاجيا، وهو ما يود في كتابه "نظرية القراءة "وفي غيره تحقيقه فالاستعارة بذلك" أدعى من الحقيقة لتحريك المرسل إليه إلى الاقتناع، إذ يهدف إلى تغيير المقاييس التي يعتمدها المرسل إليه في تقويم الواقع والسلوك وأن يتعرف على ذلك من المرسل ليكون سبب القبول والتسليم، وليس التخييل أو الصنعة اللفظية" (22).

والاستعارة مجاز لغوي – عند أكثر البلاغيين وهي من أوائل فنون التعبير عند العرب، والاطناب في اعتمادها في الخطاب النقدي عند مرتاض هو دليل واضح على مدى تأثره بالثقافة العربية القديمة واتباع قواعدها واستلهام أفكارها.

وما يعمد إليه مرتاض لبيان الحال والإقناع بما يذهب إليه، عقد "الصلة بين صورتين ليتمكن - المرسل- من الاحتجاج وبيان حججه" (23). وقد عقد الجرجاني فصلا في مواقع التمثيل وتأثيره، "فإذا كان حججا كان برهانه أبهر، وسلطانه أقهر، وبيانه أبهر" (24).

يقول مرتاض "فنأتي على النص الأدبي البريء، ثم نعمل فيه المعاول، ونطعنه بالرماح ونثخنه بالجراح ."(25)

"التحليل الأدبي، في حقيقته، بحر طام ومن التمس له ساحلا فلن يجني من وراء مسعاه إلا الخيبة

"وكلها يصب في نهر النص الثرثار، كما أن كلها أيضا يصدر عن هذا النهر الثرثار ويمتح من يمه الهدار، فالنص يظل واحدا، والتناول متعددا، والمعالجة متباينة "ص61 .

إن إيراد مثل هذه التراكيب المختلفة للغة ليس على سبيل زخرفة الخطاب ولكن بهدف الاقناع والبلوغ بالنص النقدي أعلى درجاته. فإذا "أدركنا أن الآليات القياسية التي تتحكم في بناء الخطاب الطبيعي تقدم في عمليات التفريق والإثبات والإلحاق، وأن هذه الآليات الحجاجية هدفها الإفهام، تبينا أن أساليب البيان مثل المقابلة والجناس والطباق وغيرها، ليست اصطناعا للتحسين والبديع، وإنما هي أصلا، أساليب للإبلاغ والتبليغ "(26)

فكتابة مرتاض، بقدر ما تركز على اللغة بتراكيبها ومدلولاتها وصورها بقصد التبليغ، بقدر ما تحمل النص – في ثناياه- أفكارا جوهرية يهدف إلى توصيلها ويأمل أن تحدث أثرا عقليا وذوقيا في المتلقي. إنها كتابة مزدوجة :ظاهرها شكلي، باطنها مضموني، ولكن أساسها التبليغ.

وخلاصة الأمر أن الاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها، هي من الوسائل اللغوية التي يستغلها المتكلم للوصول إلى أهدافه الحجاجية، بل إنها من الوسائل التي يعتمدها بشكل كبير جدا ما دمنا نسلم بفرضية الطابع المجازي للغة الطبيعية(27).

الآليات المنطقية :

تحتاج اللغة الواصفة إلى مقولات ذات طابع منطقي، فاستقامة دلالة اللغة الواصفة يقتضي تعابير مستعارة من المنطق، أو روابط سماها المناطقة باللفظ الأداة " وهو لفظ لا يدل في حد ذاته على معنى، وإنما من طبيعته أن يربط فقط بين الألفاظ المختلفة لتبيان العلاقات القائمة فيما بينها وهو لا يصلح أن يكون موضوعا ولا محمولا في القضايا المنطقية " (28)

فهناك بعض الأدوات الواردة في الخطاب النقدي يكون دورها هو الربط الحجاجي بين القضايا النصية وترتيبها، مثل : لكن، حتى، فضلا عن، ليس هذا فحسب، بل ...

لقد انصب اهتمام مرتاض على بناء خطابه وتقوية حججه الواردة ضمنه، لذا استعان بعدد من الحروف " الواو، الفاء، ثم، بل، حتى ..." بوصفها روابط حجاجية، بقصد تكوين حججه وتنظيم خطابه، إلا أنه في كل مرة يستعمل فيها مثل هذه الحروف أو الألفاظ الأداتية يحاول من توظيفها تمثل ذات أخرى " المخاطب " - بالفتح – حتى يصل إلى إقناعها، إنه يصنع خطابا على خطاب آخر متوقع، إنه يستحضر حججا ويفندها ويعارضها بحجج يتوقعها من المرسل إليه، إنه يتمسك بالحجج إذا أدرك أنها تؤول بخطابه إلى الإقناع وهو ما يسمى بالحجاج التقويمي. وهو " إثبات الدعوى بالاستناد إلى قدرة المستدل على أن يجرد من نفسه ذاتا ثانية ينزلها منزلة المعترض في فعل إلقاء الحجة إلى المخاطب بل يتعدى ذلك في فعل التلقي باعتباره هو نفسه أول متلق لما يتلقى، فيبني أدلته أيضا على مقتضى ما يتعين على المستدل به أن يقوم به، متتبعا استفساراته واعتراضاته ومستحضرا مختلف الأجوبة عليها ومكتشفا إمكانية تقبلها واقتناع المخاطب بها، وهكذا فإن المستدل يتعاطى لتقويم دليله بإقامة حوار

حقيقي بينه وبين نفسه مراعيا فيه كل مستلزمات التخاطبية، من قيود تواصلية وحدود تعاملية، حتى كأنه عين المستدل له في الاعتراض على نفسه" (29).

إن الإنسان المعاصر يعيش في فضاء قائم على الحوار، ولا شك أن الأسئلة التي يطرحها الكاتب يطرحها أيضا القراء وهكذا نقول أيضا أن المحاور بمقدار ما يتحاور مع نفسه "الذات المصطنعة في الخطاب" يتحاور أيضا مع القراء. وهكذا فإن الحوار يمكن القارئ من الحصول على نص دونما جهد، ويمكن الكاتب من إنتاج نص بعد أن مكن من ذلك.

وللتأكيد على ما رمنا إليه سابقا نشير إلى المقولات من مثل: قل، أو قل إن شئت، أرأيت، كاف المخاطبة، المبثوثة في كتابه "نظرية القراءة "

يستبق مرتاض الرأي الآخر بل ويشركه في عملية التواصل الكتابية معولا على سعة معرفته بالموضوع :

"أرأيت أن الاعتراف بالمؤلف هو في الحقيقة اعتراف بالتاريخ الذي كان يحرص أشد الحرص على تسليط الضياء على حياته " (30).

"أرأيت أن الكاتب إنما يكتب في لحظة ارتعاشة إبداعية تشبه قبسة العناية، أو إشراقة الإلهام ." (31)

"أرايت أن الكتاب في هذا المستوى، هم أنفسهم، يطلقون على نشاطهم الذهني هذا مصطلح "التعليق" " (32)

"وقل إن شئت : إن القراءة التي تكون من جنس التعليق لا تعدو كونها، كما رأينا، لدى ميشال فوكو، طفوح نص آخر أكثر ثرثرة ." (33)

"من المساعي التي كانت الشكلانية الروسية بدأت التفكير فيها، بل قل: إنها حملت لواءها ،فكانت تعنت وكدها أشق الاعنات من أجل نظرية الشعر، وقل، على الأقل، من أجل تأسيس تقليد يحاول أن يعلمن الأدب" (34) .

الكتابة عند مرتاض حوار يقيمه بينه وبين نفسه وبين مخاطب مفترض، واستعمال مثل هذه التقنية، جاء لما له من تأثير على تسيير وجهة الخطاب وتماسكه باتجاه المرسل إليه، كما يمكن تفسير توظيفه لمثل هذه الآليات الحجاجية إلى رغبته في استدراج المخاطب والتلطف به " ليكون مسرعا إلى قبول المسألة والعمل عليها"(35) .

السلم الحجاجي :

يعتمد مرتاض على تقنيات مخصوصة مطواعة - حسب استخدامها - من قبله، إذ يختار الحجج التي سيضمنها في خطابه ويرسم طريقة معينة في بنائها وذلك تماشيا مع سياق النص، وعلى قدرتها التأثيرية في المخاطب

إن الحجج التي يأتي بها مرتاض في كتابه النقدي "نظرية القراءة" تتجسد، بطبيعة الحال، من اللغة، ولكنه يسعى إلى ترتيب حججه حسب قوتها، والتي يرى أنها تتمتع بالقوة الحجاجية اللازمة التي تدعم دعواه، وهذا هو صلب فعل الحجاج في الخطاب النقدي.

فمنذ انبعاث الدراسات اللسانية وفلسفة اللغة وتطورهما الملحوظ، واللذين أثرا في لغة الخطاب النقدي الحداثي، أخذت مسألة "المراتب" أهمية في كتابات الدارسين الذين شغلتهم هذه المسألة (إدوارد سابير، تشارلز كاتون، أوزفالد ديكرو وآخرون)(36)

إن الحجج المبثوثة في خطاب مرتاض لا تتعدد فحسب، بل تختلف أيضا في قوتها على التدلال، أي أن هناك حججا ذات حضور، وحججا أخرى ضعيفة الحضور، وهذا الترتيب الذي يصطنعه الكاتب في خطابه هو ما يسمى ب "السلم الحجاجي"، وهو عبارة عن "مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية وموفية للشرطين التاليين :

1 - كل قول يقع مرتبة ما من السلم يلزم عنه ما يقع تحته، بحيث يلزم عن القول الموجود في الطرف الأعلى جميع الأقوال التي دونه.

2 - كل قول كان في السلم دليلا على مدلول معين، كان ما يعلوه مرتبة دليلا أقوى عليه "(37)

إن أهمية الأدوات الحجاجية لا تقتصر فقط على المستوى الأفقي والذي يعنى بنظام العبارة وتنظيم القول، بل تتجاوز كل هذا وتتغلغل إلى المستوى العمودي للنص . فلا تقل وظيفتها الجمالية عن كونها أيضا تؤدي وظيفة بنائية تساهم في ترتيب الحجج والأدلة كل حسب قوتها في النص وتأثيرها في المخاطب.

يقول مرتاض : "والخيال توهم مجنح، شارد شامس، طافح غامر، سائح عائم، يحلق في كل فضاء، ولا يعجزه ان يسبح في حر اليابسة، ويطير في أعماق الأرض، ويستقر في أعماق البحار، ويسافر إلى أرض لاوجود لها..." (38)

بتدرج الناقد في إيراد الحجج التي ربطها بالخيال وذلك بالانتقال من درجة دنيا من الحجاج إلى درجة عليا، فوضع السلم الحجاجي يبنى وفقا لطريقة تصاعدية في ذكر حجة ضعيفة إلى حجة قوية . لذا بدأ بحجج متتالية تكرر معنى يكاد يكون واحدا وهو محدودية الخيال النسبية ليصل إلى الدرجة الأقوى في قمة السلم للدلالة على لا محدودية الخيال في قوله: يسافر إلى أرض لا وجود لها .

الفضاء الواصف :

لم تكن التحولات التي دخلت على الكتابة النقدية الحداثية حكرا على الجانب الرؤيوي فقد رافق التبدل في الرؤية والنظر إلى النقد وقضاياه تبدل في الشكل . إن هذه الرؤية الجديدة هي التي أملت على الناقد أشكالا تعبيرية

جديدة، ولعل هذا التبدل في الرؤية هو الذي جعل الكتابة النقدية والأنماط الخطابية تختلف باختلاف تصورات وخلفيات النقاد الفكرية والايديولوجية.

فالحركة الحداثية لم تقتصر على مضمون الخطاب النقدي بل أولت اهتماما كبيرا بشكل الخطاب المصاحب للنص.

العنوان : يعد العنوان أولى الفواتح النصية التي تسترعي انتباه القارئ نظرا لاحتلاله واجهة الكتاب، وبه يوجه القارئ نحو عملية فك شفرة النص عبر تأويله باعتباره خطابا واصفا للنص الأساسي.

ويرى صاحب "سمة العنوان" – لوي هويك- أن العناوين التي نستعملها اليوم ليست هي العناوين التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا Objet Artificiel لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور "(39) .

لقد وفق حسب رأينا الدكتور عبد الملك مرتاض في استعمال الآليات الجديدة التي استفادت منها الكتابة النقدية، وهو ما يتبدى في توظيفه الجيد لعنوان الكتاب، لأنه على علم بأن " لابتداء الكتاب فتنة وعجبا "(40) وأن تلك العلامات اللسانية من كلمات وجمل تسهم في تعيين موضوع الكتاب والإشارة لمحتواه الكلي، فبالإضافة إلى قيمته الجمالية التي يبثها فيه الكاتب وظيفة إغرائية تدفع بفضول القراء للكشف عن خبايا النص .

إذا ما انطلقنا من عنوان الكتاب موضوع الدراسة، "نظرية القراءة " فإن أول ما يستوقفنا فيه هو تلك الحالة التي يخلقها العنوان من التساؤل؛ هل هذا المفهوم الذي وضعه مرتاض يتماشى مع المتن: هل فيه نسبة من التشويش على القارئ ؟ ليتنزل بذلك العنوان منزلة اللغة الواصفة الشارحة لمتن النص، فيتم تبادل الأدوار بين النص والعنوان المقترن به، ليتحول العنوان إلى خطاب واصف

للنص النقدي، وقد تجسدت العلاقة الرابطة بين اللفظتين : النظرية، القراءة، بصورة قوية داخل النص.

فالعنوان، باعتباره أداه واصفة، والذي اقترحه مرتاض لخطابه النقدي يأخذ دلالته ويستمد مشروعيته من مرجعية النص الذي يعنونه "من داخل النص" فالقراءة المتفحصة للنسق النقدي هي التي تفتح بعض مغاليق العنوان وإستفهاماته وتجيب عن الكثير من الأسئلة التي ظلت تخامر ذهن القارئ من مثل : ماذا يقصد بالقراءة؟ هل يحيل هذا المفهوم على وجه من التأويل ؟ أو ربما وجه من التعليق ؟ أو لنقل نقد النصوص؟ هل مصطلح القراءة يتبوأ معنى التحليل ؟.

يستدعي العنوان في غالب الأحيان أسئلة وتعليقات يأتي الجواب عنها من داخل النص وهذا ما يجعلنا نعتقد أن المعنى الدلالي للعناوين لا يكتمل إلا بعد قراءة النصوص التي تعنونها، إنها – العناوين – تحقق خطابا واصفا للنص المتن.

إن مثل هذه التساؤلات التي ترد على ذهن القارئ يحيل عليها مرتاض في كتابه، فالعنوان يشير إلى ما هو كائن في النص: "هل القراءة هي مجرد إمساك أحدنا بمزبره ثم الشروع في تسطير أي شيء، حوال أي شيء آخر ؟ أو هي مجرد تسجيل انطباع عابر حوال نص أيما صاحبه فمحروم، وأيما هو فهزيل ؟ أو هي مجرد تهويل في الفراغ، وتهويم في الفضاء، ونفخ في الرماد وركض في كل واد، ترداد لمصطلحات لا تستقيم لها السبيل،....، أو القراءة هي هذه الحذلقة المخاتلة، التي تمثل في الألفاظ أيما معجميا فباردة، أيما معرفيا ففاسدة ."(41)

بعد كل هذه الأسئلة، هل يسعى مرتاض إلى تأسيس نظرية عامة للقراءة؟ وهل من نظرية تحكم قراءة النص الأدبي ؟ وحتى لا يشوش على القارئ ويحدد، بل ويوجه، قراءة القارئ يعتمد مرتاض على العناوين الفرعية المدعمة للعنوان

الرئيسي لإماطة اللبس على ما يحمله هذا العنوان الكبير، ومحاولة منه توضيح الهدف من الخطاب النقدي.

لا يتوقف استعمال العناوين عند مرتاض في العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية للكتاب بل يزود خطابه النقدي بعناوين فرعية داخلية للتمكين من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية والفصول، والعناوين الداخلية والعنوان الرئيسي للكتاب ليصبح بذلك دورها واصفا وشارحا لبنية النص العامة، إنها " أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي لتتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين الداخلية والرئيسية بانية سيناريوهات محتملة لفهمه" (42).

لتصبح العناوين الفرعية بمثابة المرتبة الرابعة أو المتن الرابع للخطاب الواصف:

-المتن الأول الواصف : النص أو الخطاب النقدي، كتاب نظرية القراءة.

-المتن الثاني الواصف: العنوان الرئيسي للكتاب، ونقصد به المفهوم الواصف نظرية القراءة.

-المتن الثالث الواصف: العنوان الفرعي وهو تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية

-المتن الرابع الواصف: العناوين الفرعية الداخلية للكتاب، مثل عناوين الفصول والمباحث.

إنها سيرورة الوظيفة الميتا لسانية للنص.

لغة موضوع ـ لغة واصفة

لغة موضوع ـ لغة واصفة

لغة موضوع ـ لغة واصفة......إلخ

علامات الترقيم والشكل :

المتمعن في كتابات مرتاض على تنوعها واختلافها، يلحظ الاهتمام الخاص الذي يوليه الناقد بعلامات الترقيم والشكل في ممارساته النقدية، وليس خافيا أن مثل هذه العلامات تساهم في بناء النص وتنظيم قوله انطلاقا من نظام العبارة الواحدة، فدلالة الجملة الواحدة لا يمكن الكشف عنها إلا باستعمال علامات الترقيم . والعرب القدماء انتبهوا لمثل هذه الخاصية واعتنوا بها وظهرت في الرسم القرآني بشكل فائق الدقة لما لها من أثر بالغ في ضبط المعنى الأساسي للنص القرآني .

الجمل الاعتراضية :

يكثر مرتاض في كتابه " نظرية القراءة " من اعتماد الجمل الاعتراضية، إنها في الأساس ذات وظيفة واصفة؛ فضمن الجمل الاعتراضية تتأسس لغة واصفة داخلية ضمن اللغة الواصفة الكلية مثل قوله: " لكن يجب أن نحتاط، ونحن نقرر أمرنا حوال هذا المفهوم اللزج المريج، فكما أن الكتابة إنما تنصرف إلى الكتابة الإبداعية التي يثمرها الخيال وتفرزها القريحة السخية النقية فإن القراءة، أيضا، وهي النشاط الذهني الذي يضطرب من حولها، إنما تمارس على كل ما هو إبداع وتتمحص لكل ما هو فن جميل"(43) ولكن استخدامها في الخطاب المرتاضي جاء عفويا ودون قصد لأنه في حالة استعراض للقضايا النقدية التي يتناولها كتابه "نظرية القراءة " ولنأخذ مثالا على جملة اعتراضية تشوش على القارئ وتقلل من حالة الاستيعاب لديه ؛ وهي قليلة، يقول الناقد "فإن عيب القراءة الحداثية، أو التي تزعم نفسها، أو لنفسها، كذلك، أنها، ربما، تهيم في كل واد جدب، وتمثل في كل ناد قفر ."(44) إن قارئ هذا القول يعجز عن الربط بين الجملة النواة والجملة الفرعية الاعتراضية ما يصعب عليه عملية الفهم.

الهوامش :

تحمل الهوامش بعدا واصفا للنص النقدي، فهي تأتي لشرح قضية ما والاستفاضة في تحليلها أو تعليقا على قضية أخرى يكون الهامش مجالا لاستيعابها، بالإضافة إلى بعدها الإخباري- أي الإخبار عن المرجع الذي اقتنصت منه الفكرة التي عزز بها كاتب النص خطابه النقدي.

يقول مرتاض شارحا، في الهامش، سبب اختياره لمصطلح "السيمائية" و"السيمائيات" كمقابل للمصطلح الأجنبي " : Sémiologie يقترح هلمسليف – حسب غريماس – أن ينصرف مصطلح السيمائية - Sémiologie ويطلق عليه غيرنا السيميائية فنبذنا نحن هذا وآثرنا ما قبله لجوازه لغويا فنكون قد اقتصدنا في النطق ويسرنا في الاستعمال، ولأن الناطقين العرب به كثيرا ما يسكنون الميم من مصطلحاتهم فيجمعون بين ساكنين، وذلك لطول الكلمة التي لم يأت منها في العربية إلا ثلاثة أمثلة- إلى النظرية وينصرف مصطلح السيمائيات بالجمع Sémiotique إلى التطبيقات أو القراءة السيمائية وهي سيرة يمكن إتباعها للتمييز بين المصطلحين الاثنين المتداخلين في رأي والمترادفين في رأي آخر ." (45)

ويقول في موضع آخر: "يطلق عامة النقاد المعاصرين على هذا المفهوم مصطلح "العلامة"، والعلامة من مصطلحات النحاة العرب، في حين أن "السمة" إشارة دالة على معنى غير لفظي، ولذلك أطلقناها على مفهوم "Signe" ومن النقاد العرب من يطلق على هذا المفهوم مصطلح "الدليل" ويندرج ذلك في الفهامة الفكرية، والعي اللغوي، لأن المعاني الدالة على السمة في العربية كثيرة منها : النار، والأمارة والعلامة، فكيف ذهب الوهم إلى الدليل الذي ينصرف الذهن لدى ذكره إلى الحجة والبرهان؟.." (46)

فكل هذه الهوامش هي خارج نصية "بالنسبة للنص الأصلي "ولكنها" تعمل على تعضيده بالتعليق عليه شرحا وتفسيرا أي في داخل النص." (47)

التقديم :

جل كتابات مرتاض تتصدرها مقدمات منهجية في غاية الدقة توضح تصوره العام للإشكالية المطروحة.

إن هذا التقديم الذي يزود به مرتاض خطابه النقدي ما هو إلا خطاب واصف لما سيأتي في المتن النقدي، فوظيفته الأساسية شارحة /واصفة، فالتقديم أو الاستهلال أو الفاتحة هي لغة سابقة على لغة لاحقة، الهدف منها ضمان القراءة الجيدة للنص(48).

فالتقديمات – باعتبارها خطابات واصفة ثانوية - هي بمثابة المفتاح الإجرائي الموجه للقارئ من أجل فهم النص، إنها الطريقة التي يراها صاحب الكتاب مناسبة للاستفادة من مادة الكتاب النقدية، ففي التقديم بناء لتصور عام حول قضية القراءة الأدبية وتبيين للخطة المنهجية التي سار عليها الناقد أثناء خطه للمنظومة الخطابية، كما أنها تعزيز لعلاقة القارئ بالنص النقدي "نظرية القراءة"، بهذا يكون التقديم لغة واصفة داخلية تكون عتبة ولوجنا للغة الواصفة التي تؤطر النص النقدي ككل.

الهوامش

1-عبد العزيز المقالح، جابر عصفور وتحديث الخطاب النقدي، المجلة الثقافية، السعودية، العدد 177، الاثنين 29 شوال 1427، الموافق ل 20 نوفمبر 2006.

2- خوسيه ماريا ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت، ص 184.

3- م س، ص 196.

4- عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة تأسيس للنظريـــة العامـــة للقـــراءة، دار الغـــرب للنشـــر والتوزيع، دط، 2003، ص 16.

5 – م س، ص 91.

6- ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، دط، دت، ص 216، ويراجع كذلك في هذه النقطة معجم المصطلحات البلاغيـــة وتطورهـــا، أحمـــد مطلوب.

7- المصدر السابق، ص 229.

8- م س، ص 22 .

9- م س، ص 88 .

10- خوسيه ماريا ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص 196.

11- يراجع : حوار جاكبسون مع بومورسكا، ضمن كتاب قضايا الشعرية، تر : محمـــد الـــولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 108.

12- عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، ص 19.

13- يراجع للتوسع في هذا العنصر، عبد الهادي بن ظافر الشـــهري، اســـتراتيجيات الخطـــاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 488.

14- مرتاض، نظرية القراءة، ص 21 .

15- م س، ص 19 .

16 – مرتاض، نظرية القراءة ص 23، مثل هذا التعبير يعطل الطاقـــة النقديـــة للقـــارئ فهـــي أصلح للمقامات منها إلى الخطاب النقدي .

17- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط39، 2001، ج 3، ص 32.

18- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص 487.

19- مرتاض، نظرية القراءة، ص 286.

20- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 221.

21- عمر اوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، 2001، ص 134.

22- عبد الهادي بن ظافر الشهي، استراتيجيات الخطاب، ص 496.

23- م س، ص 497.
24- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ص - 118 119.
25- مرتاض، نظرية القراءة، ص
26- طه عبد الرحمن، مراتب الحجاج وقياس التمثيل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدس محمد ين عبد الله، فاس المغرب، العدد التاسع، ص 18، نقلا عن عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 498.
27- ابر بكر العزاوي، نحو مقاربة حجاجية للاستعارة، مجلة المناظرة، المغرب، السنة الثانية، العدد 4، شوال 1411\ 1991، ص 81، نقلا عن: إستراتيجيات الخطاب، ص 498.
28- نجم الدين القزويني، الشمسية في القواعد المنطقية، تقديم، تحليل ن تعليق، تحقيق: د مهدي فضل الله، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص 48.
29- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1998، ص 228.
30- مرتاض، نظرية القراءة، ص 107.
31- م س، ص 199.
32- م س، ص 16.
33- نفسه، ص18.
34- نفسه، ص 85.
35- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 444.
36- م س، ص 475.
37- يراجع : طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص273.
38- مرتاض، نظرية القراءة، ص 87.
39- عبد الحق بلعايد، عتبات، جيرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص 66.
40- الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، دط، دت، ج 1، ص88.
41- مرتاض، نظرية القراءة، ص 24.

42- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 127.

43- مرتاض، نظرية القراءة، ص 15.

44 - نفسه، ص 21.

45- مرتاض، نظرية القراءة، ص ص 32 -33.

46- م س، ص 34.

47- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 131 .

48- م س، ص 118.

الأدوات الإجرائية في النقد السوسيولوجي: مصادرها وامتداداتها

د. علي حمدوش
جامعة مولود معمري- تيزي وزو

إن إدراك الترابط الوثيق بين الأدب والمجتمع يعود بنا إلى العصور القديمة أي إلى ذلك الزمن المجهول الذي بدأ الإنسان يكتب فيه الأدب ويعبر عن أفكاره بصور تخييلية عن الواقع الاجتماعي. ولعلنا نجد في نظرية المحاكاة التي نادى بها أفلاطون وطورها تلميذه أرسطو أقدم وثيقة فيما وصل إلينا للحديث عن التفاعل بين الأدب والمجتمع. فإذا كان اليونان القدماء أول من ترك لنا آثارا تدل على هذه العلاقة، فإن الحديث عن هذه الصلة لم ينقطع عبر مراحل تطور التاريخ. حقا أن النظرة الاجتماعية إلى الآثار الفنية ليست وليدة القرن التاسع عشر، فطالما وعى النقاد بُعْد الأدب وما فيه من آثار فنية وقيم جمالية، ولكنهم مع ذلك لم يصلوا إلى بلورة رؤاهم النقدية في نظرية عامة إلا في القرن التاسع عشر .

فإذا عدنا إلى الموروث الثقافي نجد البوادر الأولى عند الناقدة الفرنسية مدام دي ستايل MADAME DE STAEL (1817 – 1866) ثم بلغ درجة متقدمة منهجيا على يد هيبوليت تين HYPOOLYTE TAINE (1828 – 1893) أولا ثم على يد النقاد الماركسيين ثانيا، وقد ظهرت، في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، مدرستان نقديتان، فعلى رأس الأولى مدام دي ستايل وتين، وهي تهتم بعلاقة الأدب بالبيئة والوسط الاجتماعي، وعلى رأس الثانية سانت بوف SAINTE

BOEUVE (1804 - 1868) وهو ينظر إلى الأدب في علاقته بمنتجه. وقد امتزجت هاتان المدرستان أحيانا، فاعتمد النقاد عليهما معا فيما بعد مغلبين الجانب الاجتماعي طورا والجانب الفردي طورا آخر حتى تبلورتا فيما بعد وأصبحتا متميزتين تميزا تاما ولا سيما من الناحية المنهجية .

إذا كان الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي كما نتصوره اليوم، يعود إلى القرن التاسع عشر، فمرد ذلك راجع إلى وعى النقاد بقيمة البعد الاجتماعي للآثار الفنية . ويعد كتاب مدام دي ستال المنشور في فرنسا سنة 1800 الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية DE LA LITTERATURE considérée dans ses rapports avec les institutions sociales، رائدا في ذلك [1]، فهو أول محاولة لجمع مفهومي الأدب والمجتمع في دراسة واحدة منهجية، وفي مقدمة هذا الكتاب حددت مدام دوستايل موقفها حيث تقول: (لقد عزمت أن أنظر في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين)[2]. ثم راحت تؤكد هذه المقولة من خلال نصوص أدبية لمختلف الشعراء، إلا أن الخطوة العظيمة في تاريخ المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي كانت على يد الناقد الفرنسي تين الذي يعد أول ناقد فرنسي أصّل بمقولته الشهيرة: البيئة أو الوسط، الجنس أو العرق، اللحظة التاريخية أو العصر وقد شرح منهجه في مقدمة طويلة صدّر بها كتابه (تاريخ الأدب الأنجليزي) نشره سنة 1863م، مبينا ما يعنيه بكل عنصر من العناصر المشار إليها، يقول رنيه ويليك: يستثير اسم تين اليوم على نحو شبه اضطراري ثلاث كلمات: العرق، الوسط، اللحظة الحاضرة . لقد عرف بأنه مؤسس علم الاجتماع الأدب[3].

لقد عرف منهج تين في دراسة الآثار الأدبية نجاحا كبيرا طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بل امتد إلى أوائل القرن العشرين، ويعود السبب في ذلك إلى الطريقة العلمية التي عرض بها منهجه، وإلى شموليتها على

الاستيعاب والتطبيق، ولعل هذه أهم مقومات المنهج العلمي. وإذا كان تين قد وضع منهجا اجتماعيا لدراسة الآثار الأدبية، فهذا لا يعني أنه كان ناقدا أدبيا، فإنما هو فيلسوف بالدرجة الأولى وهو الذي انصب اهتمامه على الآثار الفنية، لكن بالرغم من الفكر الفلسفي الذي يظهر من خلال مؤلفاته، وبالرغم من فلسفة القرن التاسع عشر ومحاولة إخضاع الأدب إلى العلوم المختلفة، واستفادته من تطوراتها، إلا أنه حول مشروعه إلى نظرية حتمية جبرية[4].

إذا كان تين قد وضع الآثار الفنية في إطارها التاريخي، فذلك ما فعله هيجل قبله، ولكن الفارق بينهما أن هيجل اتجه إلى التاريخ الجدلي في تفسير الفن. في حين توجه تين إلى التاريخ العام، ونظر إليه سكونيا ومن ثم اعتقد أنه حين يضع الأثر ضمن تلك اللحظة الساكنة وينطلق منها بإمكانه أن يفسر ذلك الأثر، ويصل إلى جوانب من حقيقته، وتبقى جوانب أخرى يفسرها انتماء الموضوع لغرض من الأغراض وحالة العصر، ولذلك فهو يرى أننا لكي نفهم أثرا فنيا أو مجموعة فنانين، يجب أن نتمثل بكل دقة الحالة العامة لروح العصر وتقاليده وعاداته.

إذا كان تين يعطي أهمية كبيرة لعلاقة الفن بالتاريخ في نظرة سكونية، يمكن التعليق على هذه المحاولة بأنه ليس من الضرورة أن يكون الأدب مرتبطا باللحظة التاريخية السكونية، لأن الأدب الذي نظرت له المدارس اللاحقة، لم يعد كذلك بل هو أدب ولد لعصره ولعصور أخرى لاحقة، فكان لا بد من تطوير هذه النظرة السكونية لتاريخ الأدب، ولا سيما بعد انتشار الفلسفة الماركسية التي ركزت على قيمة الجانب الاجتماعي والاقتصادي في توجيه الفن.

إن الفلسفة الماركسية كونها فلسفة اجتماعية حملت على عاتقها تفسير حركة المجتمعات وتحولاتها إلى تلك الحركة، وذلك التحول الذي يحدث في

بنيات المجتمع لعوامل اقتصادية، يؤدي إلى إحداث أفكار وقيم تعبر عن ذلك التغير والتحول، أي أن وسائل الإنتاج تحتم بل تفرض بنيات المجتمع الأساسية وهذا ما يفسر تطور المجتمعات وتحوّلها من نمط إلى آخر. ويفسر كذلك ما أنتجته تلك المجتمعات من أفكار وفنون، تختلف من جيل إلى آخر، ما دامت القوى المنتجة في تبدل، فإن المجتمعات تظل في تحول مستمر.

لقد ذهب بليخانوف PLEKHANOV (1856– 1918) إلى أن الأدب والفن هما مرآة الحياة الاجتماعية ونتيجة الصراع الطبقي وما ينتج عنه من صراع الأفكار، فعوض أن يعكس الأديب في عمله صورة المجتمع كما هي في الواقع فإنه ينخرط في الصراع الأيديولوجي وأن الأديب ليس بالضرورة معبرا عن انتمائه الطبقي، إذ يمكنه تجاوز أيديولوجية طبقته عندما يعبر عن الواقع في أعماله الإبداعية، يعني أنه يمكن أن يتبنى إحدى أيديولوجيات الطبقات الأخرى التي لا ينتمي إليها(5).

إذا كان مضمون الفن اجتماعيا بالضرورة، فهذا لا يعني أبدا إهمال أو إنكار الجانب الفردي في التجربة الإبداعية، ذلك أن الأثر الفني لكي يعكس ضمير عصره ووعيه فإنه يلزم لذلك شخصية خلاقة متميزة تعبر عن هذه الرؤية للعالم، ومن ثم فإن الأثر الفني العظيم لم يوجد إلا بفضل مجهود شخصي في عملية الخلق والإبداع، لأن الفن الحقيقي، ليس استعادة أو تقليدا لما سبق أن وجد، بل خطة رمزية تطل على المستقبل وتكشف عن قوة الإنسان المبدع وعظمته الفردية. والخلاصة أن المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي المرتكز أساسا على الفلسفة الماركسية موجه نحو الحركة والعمل وهو لا يتوجه فقط إلى تقدير المحتوى ومضمون العمل الأدبي، بالعودة إلى علاقات الطبقة التي يصدر عنها هذا العمل بل أيضا إلى مدى إسهامه في التمهيد لظهور آثار جديدة تمهد للمستقبل وإلى مدى إسهامه في تغيير الوضع الاجتماعي وتطويره، لأن البطل

الحقيقي لا يكون متخلفا بالنسبة إلى عصره بل هو صادق لعصره، من هنا يمكن القول إن الاتجاه الاجتماعي في النقد ينطلق من خاصية الفن الأساسية المتمثلة في انعكاس الواقع الاجتماعي في الآثار الفنية وعدم عزل الإنسان المبدع عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه .

إن الفنان بحاسته أقرب إلى فهم حركة المجتمع والقوانين التي تحكمها ، فالناقد الأدبي إذ يهتم بالكشف عن البيئة المحيطة بالإنسان المبدع، فمرد ذلك إلى أن سلوك الإنسان المبدع يحدد نمط تفكيره، ومن ثم نتاج هذا التفكير المتمثل في الأعمال الأدبية، ومن هنا شرعية دراسة التجربة الأدبية في صيغتها الاجتماعية مثل ما صنعها المبدع، وبمعنى آخر دراسة كيفية التعبير عن العلاقات الاجتماعية بين الناس وبين الفرد والمجتمع، وكذلك بين بنيات المجتمع ذاته، ومن هنا يكون أحد محاور النقد الأدبي هو البحث في الكيفية التي عبر بها الفنان عن الواقع الاجتماعي الذي عاش فيه، وعند ذلك نكون قد كشفنا عن أصالة الشخصية المبدعة .

إن النقد الأدبي في هذا الاتجاه يحاول قدر الإمكان أن يربط بين زوايا المثلث وأبعاده، وأعني بزوايا المثلث المجتمع والفنان بوصفه فردا ضمن المجتمع، والتجربة الفنية التي تمتد في علاقتها بالفنان الفرد وبالمجتمع . على أنه لا ينبغي الانطلاق من هذا للقول بأن الفن انعكاس ميكانيكي لواقع المجتمع أو صورة حقيقية له، لأن الفنان لا يعيد تركيب صورة الواقع وبناء أجزائه في عمل فني واحد، بل ينشرها ويلونها بألوان من ذاته الفردية، ومن هنا فإن ربط الفن بالمجتمع أو بالقيم الاجتماعية أمر طبيعي، من هذا المنظور أخذ هذا النقد في هذا الاتجاه يخطو خطوات نحو إيجاد نظرية في النقد تقوم على أسس اجتماعية .

يعد الناقد جورج لوكاش الذي سار على خطاه تلميذه لوسيان جولدمان من أكبر منظري هذا الاتجاه . وسنحاول أن نركز على أهم الأدوات الإجرائية

التي جاء بها كل منهما (جورج لوكاش ولوسيان جولدمان) : إن أكبر حدث في تاريخ سوسيولوجيا الأدب ظهر مع مجيء جورج لوكاش ولوسيان جولدمان عندما ركزا على وحدة العمل وبنيته، حيث أوجدوا علاقة مشتركة بين البنى الذهنية التي تشكل الوعي الجمعي وبين البنى الشكلية والجمالية التي تشكل العمل الأدبي . بهذا المفهوم الجديد تحولت سوسيولوجيا المعرفة مع نظريات لوكاش إلى تحليلات فعالة حول مجموعة من البنى الذهنية والنفسية رغم أنها لم تطرح طبيعة نشأتها، فقد اهتمت بالجوانب التاريخية والوعي الطبقي الفلسفي، إذ اعتبر لوكاش (1825 – 1971) البنى الذهنية كحقائق تجريبية تبلورت عبر التاريخ من قبل مجموعات اجتماعية وطبقات خاصة[6]. ومنذ ذلك، تغيرت جذريا سوسيولوجيا الأدب، فلم يعد العمل الأدبي انعكاسا للوعي الجماعي، كما أن العلاقة الأساسية لم تعد على مستوى المضمون بل على مستوى البنياني .

إن هذا التصور قد بات واضحا في أعماله خاصة في نظرية الرواية التي ميز فيها بين المجتمع القديم الذي كانت تمثله بامتياز وبين المجتمع الحديث الذي أخذت فيه التناقضات الاجتماعية في ظل البرجوازية وبداية تشكل الوعي الطبقي لدى الطبقة العمالية، ولهذا احتاج المجتمع الجديد إلى فن أدبي يستطيع التعبير عنه مثلما عبرت الملحمة عن المجتمع القديم . ويذهب لوكاش إلى أن العامل الجوهري لازدهار هذا الجنس الأدبي مرده إلى اشتداد وحدة التناقضات في المجتمع البرجوازي، وإلى ظهور الحاجة الماسة إلى من يجسد وضعها . وبالمقابل فإن فهم الرواية وتطوير أشكالها مقترن بفهم طبيعة الصراعات الاجتماعية وتطورها عبر المرحلة البرجوازية[7].

كما يلح على ضرورة التماثل البنيوي بين الشكل والمضمون أي بين تطور الجنس الأدبي من الناحية الفنية وبين نضال الإنسان من الناحية الاجتماعية من

أجل بناء مجتمع جديد ، ومن المفاهيم التي أثارها لوكاش وأخذت حيزا كبيرا في الدراسات النقدية ظاهرة المرآة، فهو يرفض الانعكاس الفوتوغرافي للحياة الاجتماعية بل يطالب بمعرفة عميقة حول هذا الواقع والحياة الاجتماعية. فالفنان الأصيل هو الذي يصبغ هذا الواقع في قالب فني متميز ينقل شكله الواقعي التاريخي في حركته الجدلية إلى عمل الأدب ليبين طبيعة العالم الحقيقية. إن الانعكاس عند لوكاش يتحاشى المباشرة ويدعو إلى التعمق في البحث عن العلاقة الحقيقية بين الذات الإنسانية والعالم الموضوعي .

تقر بعض الدراسات الحديثة أن قضية الشكل عند لوكاش تختلف عما هي عليه عند المدارس الشكلية الأخرى التي تعتمد على الأساليب والصياغة اللغوية . فالشكل برأيه هو المضمون الذي يصاغ في قالب فني، وبذلك يميز الشكل المضموني عن الشكل اللغوي (ليس الشكل عند لوكاش شيئا تقنيا أو لغويا كما هو لدى الشكلانيين ومن بعدهم البنيويين، إنه بالأحرى القالب الجمالي المعطى للمضمون، أما اللغة عنده فهي وسيلة للتعبير عن الشكل المضموني لا أكثر) [8]. ونفهم من هذا إلى أن لوكاش أراد أن يجعل من الشكل مضمونا أيديولوجيا مستمدا من المجتمع، والشكل موجود فيه مسبقا، فالكاتب هنا حسب لوكاش لم يعد خالقا للشكل بل كاشفا له، وبالتالي لا يستطيع القارئ أن يفهم العمل الأدبي كبنيات فنية في علاقاتها بالمجتمع كفئات اجتماعية تتواصل وتتعايش فيما بينها .

تجمع الدراسات النقدية الحديثة على أن لوسيان جولدمان LUCIEN GOLDMANN (1913 – 1970)[9]، سار على خطى أستاذه لوكاش خاصة في مراحل كتاباته الأولى التي تميزت بها كتبه الثلاثة الشهيرة (الروح والأشكال – 1911) و(نظرية الرواية – 1920) و(التاريخ والوعي الطبقي – 1923).

وعلى الرغم من الصداقة التي كانت تربطهما إلا أن ذلك لم يفقده روحه النقدية تجاهه، فميز في كتبه ما هو هام وغير هام، كما أبدى بعض التحفظات على عدد من المقولات الأساسية، وأن الكثير من هذه الأفكار التي اقتبسها من لوكاش كان الغرض منها ليس لتطبيقها على المجتمعات الأوروبية في القرن العشرين، وإنما على المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر، كما يظهر في كتابه (الإله الخفي) الذي كان موضوع أطروحته عن الحركة الجانسينية JANSENISTES من خلال خواطر باسكال ومسرح راسين مشددا على الروح المأسوية التي أعطاها أبعادا معاصرة، ومن كتبه الماركسية والعلوم الإنسانية والفلسفة وفي معظم كتبه أعطى لوسيان جولدمان أهمية كبيرة لعامل الثقافة أو الفاعل الثقافي الذي يقصد به الفرد المتجاوز فرديته، أي أنه ماثل في الجماعات البشرية والطبقات الاجتماعية التي تمارس دورها السياسي والثقافي في آن معا، كما تصدى جولدمان للنظريات الفرويدية التي تركز على مفهوم السيرة الذاتية للفرد على أنه المبدع الحقيقي، كما استفاد من لوكاش في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي) فدَرَس الفاعل الثقافي التاريخي بالوعي الفعلي والوعي الممكن .

إن الإبداع الثقافي هو خير معبر عن نزعة الإنسان التاريخية، وشرح العملية الإبداعية من خلال الذات الفردية وفق منهج لوسيان جولدمان ستواجه صعوبات غير قادرة إلا على تناول عدد محدود من عناصر العمل، وعلى وجه التحديد تلك المرتبطة بسيرة الكاتب والمعبر عنها بشكل رمزي، لأن الطرح البنيوي في تشكلاته يفوق ما هو فردي . فالأعمال العظيمة تنشأ من أصل اجتماعي معين، وتعد تعبيرا متماسكا، وليست مجرد انعكاس لوعي جمعي . إنها تعبير عن طموحات فئة اجتماعية معينة عاشت في ظروف معينة، ولم تكن قادرة على صياغة هذه التطلعات التي عايشوها بطريقة فنية متماسكة (10).

يرى جولدمان أن موضوع الإبداع الحقيقي هي الفئات الاجتماعية وليس الفرد المعزول، والتطابق المنشود يحدث بين الرؤية الكونية المعبر عنها بالأثر الأدبي وبين الرؤية الكونية السائدة لدى الجماعة، وليس بين بنية الأثر الأدبي وبين الحياة النفسية أو الفردية للأشخاص[11]. إن فاعل الإبداع ليس الفيلسوف أو الأديب إذ عبّر خطابه تتكلم جماعة أو ذات فوق فردية، فالعلاقة بين الرؤية للعالم والنتاج الثقافي تتحدد أيضا من تماثل البنيات الذهنية[12].

إن الأعمال الفنية أعمال فردية وجماعية في آنٍ، هي جماعية لأن الوعي الطبقي للمجموعة هو الذي ينطوي على مكونات رؤية العالم، وهي أيضا فردية لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات ورفعها إلى أقصى درجة من التماسك كما أن بنية العمل المجاوزة للفرد، تحاول إيجاد أبنية جديدة وتخلق توازنا جديدا، وهذا لا يتحقق إلا بهدم الأبنية القديمة لتعيد التوازن المفقود[13].

بيد أن البنيوية غير التكوينية كما تمثلت عند أصحاب النقد الجديد (رولان بارت) و(تودوروف) تكتفي بتحليل النص من حيث أنساقه الداخلية . وإذا أردنا أن نفهم النص بشكل إنساني، فذلك لأن الإنسان هو المحرك الوحيد للتاريخ[14]. وإذا كانت مدرسة التحليل النفسي قد جعلت من اللاوعي الفردي أداة إجرائية في تحليلها للنصوص فإنها من منظور جولدمان تقودنا إلى منطقة مائعة يصعب تحديدها، كما أنها لا تشرح الأعمال المهمة داخل كليتها، وإنما تتناولها في جزئيتها، كما أنها لا تستطيع أن توضح الفرق بين العنصر المرضي والعنصر الفني. إن انتقادات لوسيان جولدمان في مواجهة الشكلية أو في البنيويات اللغوية كما يمثلها كلود ليفي ستراوس levis strauss في الأنتروبولوجيا، وولاكان في التحليل النفسي ورولان بارث في النقد البنيوي وكل هذه البنيويات، يتمثل في أن السلوك الإنساني لا يمكن أن يكون سلوكا

إلا إذا كان دالا يهدف إلى خلق توازن بين الذات والحدث أو فاعله والموضوع الذي يؤثر فيه.

إذا كانت كل هذه المناهج تبحث عن التماسك التام، فإن رولان بارث يجده في البنية الداخلية للنص وفي النظام الشكلاني، وأما شارل مورون فيرى أن الأثر الأدبي نفسه يعلن عن وحدته الخاصة، ولكننا نجد مفتاح هذه الوحدة في النظام الانفعالي للشخصية اللاشعورية للمؤلف ذاته، أما جولدمان فيتفق مع بارث في دراسة البنية الداخلية للنص أولا ويتفق مع مورون بضرورة دراسة الحياة الانفعالية للمؤلف، ولكنه يتجاوزهما بالتأكيد على إدماج الأثر الأدبي ومؤلفهم في بنية أوسع هي البنية الاجتماعية والذهنية اللتين يمثلهما أو ينتمي إليهما[15].

إذا كان جولدمان يذهب إلى أن الأحداث لا تكتسب دلالتها الاجتماعية دون تحديد الفاعل، فما هي طبيعة هذا الفاعل ؟ ولماذا يرتبط الخلق الثقافي بفئة اجتماعية بدلا من أن يرتبطه بالفرد الذي أنتجه ؟ إن هذا الغموض أدى إلى نزاع وهمي هو أن التحليل السوسيولوجي لم ينف وجود ظواهر فردية في الأعمال الأدبية كتلك التي تبناها فرويد، كما أنه لا ينفي ما قد يكون للمعطيات الفردية من تأثير على الإنتاج الفكري، وكل ما في المسألة أن هذه المعطيات الفردية لا تكفي لتفسير الإنتاج كنمط من التعبير وكظاهرة تاريخية في الوقت نفسه، معنى هذا أن هناك تمييزا ضروريا بين فاعل السلوك الليبدياني وفاعل العمل التاريخي، ومن البديهي رفعا لالتباس آخر أن الفاعل الجماعي قد يبلور ويدافع عن موقف فردي، وبتعبير آخر قد تكون الفردانية نتيجة لتصور جماعي يعبر عنه الفرد أو الفنان.

يبدو أن هذا الموقف يحتاج إلى تذليل خاصة إذا تعلق الأمر بكاتب لا صلة تربطنا به وبصفة علمية إثبات أن شعرية الصعاليك هي التي جعلتهم يشتهرون في عالم تاريخ الأدب، وهل نفسية جميل بثينة هي التي جعلت من شعره شعرا عذريا

؟ لقد طرح جولدمان السؤال حول ضرورة ربط الأثر الأدبي بالفاعل الجماعي غير أن الضرورة المنهجية لا تنطبق على كل أثر بل على الآثار التي لها حد من الانسجام Cohérence[16]. إن فهم هذا التلاحم والانسجام لبنية أدبية تظهر مكوناتها بمعنى لا يمكننا فعل ذلك إلا إذا ربطناها بالبنى الشاملة في المجتمع، يقول جولدمان: (إن تجربة الفرد الواحد أضيق من أن تخلق مثل هذه البنية الذهنية إذ لا بد أن تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد يجدون أنفسهم في موقف متماثل)[17].

وعلى هذا النحو نجد أن السوسيولوجيا الجدلية تختلف عن السوسيولوجيا المضامين، وأن هناك فرقا كبيرا بين المدرستين، ففي الثانية يظهر العمل الفني كانعكاس حتمي للمجتمع، بينما يكون أساسيا في الأولى (إن العمل الأدبي ليس نتاجا بوصفه فردا ولكنه يكشف في الطبقة أو الفئة عن الوعي الجمعي والقيم الاجتماعية التي تتكون عبر المجموعات البشرية، ولا ينهض بها أفراد محددون، فالتاريخ تصنعه مجتمعات لا أفراد)[18].

إن تجربة الفرد وفق هذه المقولة قاصرة لا تستطيع أن تخلق مثل هذه الرؤية الذهنية التي تستلزم ذاتا جماعية، بل هي مجموعة من الذوات التي تجمعها ظروف معينة وآمال مشتركة. أما الفرد فما هو إلا ذاك المبدع الاستثنائي الذي يملك قدرات ثقافية متميزة، تسمح له بالتعبير عن هذه البنية بحكم الانصهار والانسجام مع الفئة التي عايشها. أما حين يعجز الفرد عن تحقيق هذا الالتحام، فإن ذلك مؤداه إما على نقص في وعيه أو على غياب أفكار التلاحم في محيطه. ومن هنا نجد جولدمان يميز بين صنفين من الوعي: وعي قائم واقعي يفرزه الواقع في فترة معينة، ناجم عن الماضي ومختلفة حيثياته وظروفه، ووعي ممكن يتمثل فيما تفعله طبقة اجتماعية بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي[19]. إن أبعاد هذه النظرية يتمثل في البحث عن طريقة

جديدة وتصور منهجي للبحث عن العلاقة بين الرؤى الاجتماعية التي يعبر عنها الأديب، وبين الرؤى الفنية والجمالية التي غالبا ما تشكل إحدى العوامل الممكنة التي تمثل هذه الرؤية الاجتماعية، وهذا ما لم يجده جولدمان في المناهج الأخرى[20].

إذا كانت أعمال جولدمان تنطلق من مرجعية المادية الجدلية لمحاولة فهم ثوابت الثقافة الإنسانية في منهج شمولي معتمدا على مدونة ذات نصوص متنوعة منها السوسيولوجيا والرواية والشعر والمسرح، يكون قد خلص بأنه أثرى الثقافة بكل تفرعاتها إلا أنه لم ينج من انتقادات تخص بعض الجوانب الجمالية للنص الأدبي، لأنه في رأي بعض النقاد كان أميل إلى الفكر والفلسفة منه إلى النواحي الجمالية من لغة وبلاغة وخيال ومتعة، وهذا ما أشار إليه رولان بارث وبيار زيما Pierre Zima في انتقاده للمنهج التقليدي والمنهج البنيوي التكويني الذي يرى فيه عدم القدرة على تحليل النصوص في المستويين اللغوي والسردي، وكانت مرجعيته في هذا تستند على أفكار جان موكاروفسكي MOKAROVSKI أحد أعضاء حلقة براغ التي كانت حريصة على ربط النصوص الأدبية في علاقاتها بالمجتمع بالمستويات اللغوية[21].

ومن الأفكار التي رفضها زيما ظاهرة الفاعل الجمعي أي عندما نجعل القارئ يتحدث باسم الجماعة التي ينتمي إليها وباسم قيمها، فإن هذا لا يفيد، لأن النص الأدبي لا يحيى إلا بمقدرته المجددة ومحاصرته الدائمة للقيم والمعايير الجمالية السائدة، لأن تغير الموضوع الجمالي مرهون بتحول الجمهور المتفاعل مع هاتيك المعايير والقيم. فكلما ظهر مدخل نقدي جديد تولدت عنه قراءات جديدة، تسهم في التحول اللانهائي للنصوص الأدبية وموضوعاتها الجمالية[22].

أما من حيث الامتداد فنجد هذا النقد السوسيولوجي، قد دخل إلى العالم العربي منذ الحرب العالمية الثانية. ظهر عند رواد كثيرين، كانوا يشتغلون بالأدب

أمثال طه حسين وسلامة موسى ولويس عوض وأصحاب التيار الماركسي مثل حسين مروة، طيب تيزيني، محمود أمين العالم، جابر عصفور، صبري حافظ وغيرهم من الذين اتهموا بالخروج على النقد الأدبي، لأنهم ضلوا الطريق وكان الأجدر بهم أن يتوجهوا إلى علم الاجتماع بعد أن قدموا أحكاما ونظريات غير معللة[23].

أما في النقد المعاصر فقد ظهرت اتجاهات نقدية تعاملت مع المستجدات النقدية الغربية خاصة البنيوية التكوينية التي أثمرت بعض الدراسات الأكاديمية الجامعية التي تقدم بها محمد رشيد ثابت للجامعة التونسية والطاهر لبيب لجامعة السربون، وتميزت هذه الفترة بقصور القراءات التبسيطية، مما أدى إلى غموض في المصطلح نتيجة عدم التحكم في الترجمة الأدبية وتقديم مقابلات عربية للمصطلح الواحد، وهو ما أدى إلى تعدد استخدامها أكثر من ترجمة، ويظهر هذا الالتباس في ترجمة العبارة الفرنسية الدالة على البنيوية التكوينية، إذ هناك من ترجمها بالتركيبية أو التكوينية، فرشيد ثابت يترجمها بالهيكلية الحركية وبورايو عبد الحميد بالتكوينية خاصة في مقالاته عن البنيوية التكوينية ومدرسة التحليل النفسي، وعمار بلحسن بالبنيوية الجنينية.

إن هذا القصور في استخدام المنهج السوسيولوجي كدليل على المعاصرة دون تطبيقه في الدراسة تطبيقا حقيقيا، يعود إلى تسرع في ترجمة ما ينشر باللغات الأجنبية أو عدم التدقيق في البحث عن المقابل العربي للمصطلح أو النقل الحرفي الذي يضيّع معه المعنى ويضعف السياق[24].

الهوامش:

1- MADAME DE STAEL, DE LA LITTERATURE considérée dans ses rapports avec les institutions sociales : classiques

2- قصي الحسين، سوسيولوجية الأدب، دار البحار، بيروت، 2009، ص201.

3- وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة دمشق، 2005، ص50.

4- عبد الرحمن بو علي، مجلة الوحدة (أثر المنهج السوسيولوجي في الدراسات النقدية العربية)، ص32.

5- حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، أنفو، المغرب، ط2، 2012، ص67.
6- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسيولوجيا الأدب، وزارة الثقافة، عدد 216، دمشق، 1980، ص.28.
7- وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص62. ينظر علي حمدوش، رسالة الدكتوراه، المتلقي في أدب أبي العلاء، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 172.
8- وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص .67
9- ينظر علي حمدوش، رسالة الدكتوراه، المتلقي في أدب أبي العلاء، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 70-90.
10- جابر عصفور، مجلة فصول، عدد 68، 2006، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عن البنيوية التوليدية : قراءة في لوسين جولدمان، ص 27.
11- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1997، ص 15.
12- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسيولوجيا الأدب، ص 29.
13- جابر عصفور، مجلة فصول، عدد 68، 2006، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عن البنيوية التوليدية ص37.
14- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسيولوجيا الأدب، ص.92
15- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، ص.15
16- الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، دار الحوار، اللاذقية، دمشق، 1987، ص50.
17- ينظر وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص80.
18- يوسف الأنطاكي: الآليات والخلفية الإبيستيمولوجيا، دار رؤية، القاهرة، 2009، ص 22.
19- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسيولوجيا الأدب، ص40.
20- يوسف الأنطاكي: الآليات والخلفية الإبيستيمولوجيا، ص 21.
21- المرجع نفسه، ص 26.
22- أحمد الطايعي، القراءة بالمماثلة، منشورات زاوية، الرباط، 2007، ص116.
23- يوسف الأنطاكي: الآليات والخلفية الإبيستيمولوجيا، ص 28.
24- عبد الرحمن بو علي، مجلة الوحدة (أثر المنهج السوسيولوجي في الدراسات النقدية العربية)، ص33.

تداولية المكون الخطابي في السرد الأدبي

أ. كاهنة دحمون
جامعة البويرة

إذا اعتبرنا أنّ النصوص حصيلة تركيب تؤسسه قواعد وعلاقات، فإنّه يتعين التعرف على الوحدات القادرة على تكوين هده المنظومة من العلاقات، وعليه فإنّ التحليل يكون اعتمادا على مستويين ينظمان عناصر الخطاب السردي. الأول في المستوى السردي الذي ينظم تعاقب وتسلسل الحالات والتحولات. والثاني في المستوى الخطابي الذي ينظم داخل النص في تسلسل وجوه وأفعال المعنى. لهذا يبدو ضروريا تمييز مستويات الوصف، التي انطلاقا منها تكون العناصر وقواعد اندماجها معروفة بشكل ملائم.

وتنظر نظرية النّص إلى النّصوص بوصفها وحدة كلامية تامة، يحققها المتكلم بهدف معين وفي إطار ظروف مكانية وزمنية محددة[1]. لتختلف النصوص عن متوالية الجمل من خلال ظاهرة التماسك الدلالي، فهو تتابع متماسك من الجمل. ليفهم تتابع الجمل على أنّه نص مترابط من خلال تسلسل ضميري متصل لوحدات لغوية، قائم على مبدأ إعادة الصياغة أو الإبدال والرّبط الذي يحقق التناسق في بنيته العميقة، والتي تدعم الجوانب التالية:

1- التماسك الدلالي للنصوص: الذي يعد ظاهرة تركيبية عميقة.

2- إمكانية تذكر «مضمون» نص وربطه بنص آخر.

3- إمكانية الانتقال من موضوع إلى موضوع، مع ضمان التناسق في الخطاب السردي.

4- إمكانية اختصار نص في ملخص أو فقرة أو في حكاية مضمنة.

وفي وصف الإحالة والمرجعية، لمنحها للنص، سوف نجد أنفسنا أمام ظواهر وإجراءات نصية من قبيل: الإحالة والضمائر والظروف، اهتم بها كل من هاليداي ورقية حسن –Halliday et R.Hassan- باعتبارها المقوم الأساسي للترابط، ولا يمكن التحليل دونها، فهي التي تحقق الاتساق Cohésion والانسجام Cohérence، في البنية التشكيلية والدلالية. لأنّها مجموع القواعد التي تربط بين العناصر، لتستمر في خط واتجاه واحد تصاعدي، وهي التي تضمن استمراريتها وتداولها الخطّي والدلالي في مجموعة من القواعد الموضعية، تحكمها معايير لغوية اقتضاها مقام ومحيط خارجي. والتي تقرر ما إذا كانت الوحدة التخاطبية، تدخل في دراستها ما يسمى «مفهوم التخابر وموضع التحاور»(2) الذي يأخذ معيارا تداوليا لأنّه مرتبط بالمقام وبالوضع التخابري بين المتكلم والمخاطَب. وسنرى بأنّ لها دورا يقترن بتحديد المرجع والتعبير عن الذاتية وتوزيع المعلومات الدلالية ونوعها، وفق مبادئ تحددها وتقدمها داخل الجملة في ترتيبها وطريقة تلفظها، فالمتكلم يعبر عن أغراضه في جمل مترابطة الأجزاء، يعبر عن هذا الترابط بواسطة إجراءات تحدث تماسكا وربطا معنويا ولفظيا بين العناصر يحقق ما يسمى بوحدة المحور والموضوع المحدث عنه، الذي نجده متعددا صوفيا في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، وموضوعا تخييليا خرافيا يتسم بالوحدة في مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض.

1- الضمائر والشخوص:

يعرف الاسم في اللّغة العربية على أنّه «الكلمة الدالة على معنى في نفسها غير مقترنة... وإن لم تدل على معنى في نفسها بل في غيرها فهي حرف»(3) لذا نجد نوعين أو صنفين من الأسماء: منها ما هو صريح، يقوم بنفسه دون إحالة أو إنابة.

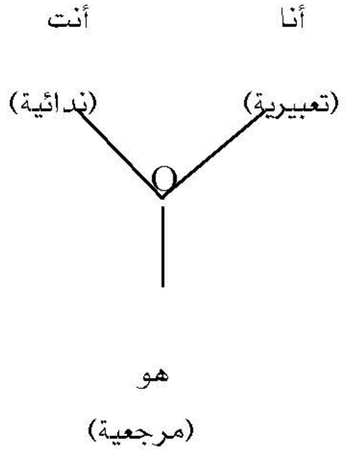
ومنها ما هو غير صريح كالضمائر وأسماء الإشارة، فهي لا تشير إلى ما تدل عليه إلاّ بالإحالة، كما لا تدل على مسمى. وإذا أريد لها أن تدل عليه «فتنقلب دلالتها من وظيفية إلى معجمية، كان ذلك بواسطة المرجع، فدلالتها على مسمى لا تأتي إلاّ بمعونة الاسم»[4]، لتؤدي دورا في علاقة الربط، ضميرا كان أو إشارة، بعودة إلى مرجع لتغني عن تكرار لفظ ما رجعت إليه، مما يؤدي إلى تماسك أطراف القول، ليجعله واضح الوظيفة غير معرض للبس والإبهام.

وقد يدل الضمير على شخص يتحدث عن نفسه ويعبر عن ذاته، ليكون بهذا موضوع التلفظ، كما قد يدل على شخص يتحدث مع غيره أثناء الحديث. ليتحقق بذلك وجود ثنائية التواصل من باث ومتلق أو من مرسل ومرسل إليه، الذي يتشكل الحديث بهما ويكون تبادل الخطاب، إذ بمجرد أن يكون هناك الضمير (أنا) حيث يعلن **المتكلم** عن موقعه، فإنّه سيوضع في المقابل الضمير «أنت» ليدل على الآخر، أي المتكلم في مقابل المتلقي أو المستمع (مفردا أو جمعا). فبين أنا وأنت يكون الخطاب. واستعمال الضمائر يعني «تحويل اللّغة إلى الخطاب»[5]، بحيث تصبح من ضمن إمكانات وقدرات المتكلم ليوجهها إلى شخص يقابله، لذا سميت بضمائر الخطاب، لها دور في اختصار« مرحلة من مراحل العلاقة بين الدال والمدلول »[6] لأنّها تحيل إلى الذات العاقلة مباشرة دون إحالة إلى لفظ معين. ليتحقق التواصل الذي هو أساس كلّ خطاب بحيث يكون لكل عنصر وظيفة، تسمح له بالدخول في علاقة تفاعل باستخدامها، فهناك دائما:

مرسل(1)............. سياق أو مرجع(3)............... مرسل إليه(2)

والأول وظيفته تعبيرية، متعلقة بالمتكلم وقد تسمى انفعالية. والثاني وظيفته ندائية يتعلق بما يتلقاه الشخص الذي يوجّه إليه الخطاب قصدا أو عن غير قصد. والثالث يمتلك الوظيفة المرجعية أو الإخبارية. وتعتبر هذه الوظائف

الثلاث من أبرز ما يعتمد عليه في إدراك لعبة الضمائر والتعامل مع حوارات الشخوص[7]:



إذن، فأنا وأنت ضمائر تدل على ذات دون إحالة، فهما «لا يضمران مفهوما ولا شخصا ولكنهما يسمحان للمتكلم من احتلال منزلة الفاعل في الخطاب، مع علاقة تتوفر بينه وبين المرسل إليه.»[8] فهما يعبران عن القدرة الذاتية للمتكلم في فرض نفسه كفاعل. أمّا الضمير "هو"، فإنه يحيل إلى شخص آخر غائب، لكنّه معين في الخطاب (أو الملفوظ). لذا فضل سمير شريف أستيتيه تسميته بضمير الالتفات «فإنّ ما سموه ضمير غيبة، هو في حقيقته عدول أو التفات عن الخطاب بقسميه المتكلم والمخاطب. ويؤيد هذا الفهم أنّك تستعمل الضمائر (هو، هي، هما، هم، هن) في سياق الحديث عمن كان حاضرا من غير أن يكون خطابك موجّها إليه.»[9] فهي إذن تقوم بوظيفة الإنابة أي أنّها تنوب مناب الموضوع المحدث عنه، ولا تأخذ وظيفة الرابطة. وهذا ما يدعم قول أركيوني «إنّ التصريح القائل أنّ الضمير (هو) تكمن وظيفته في التعبير عن

اللاّشخص غير صحيح، إنّما يكون ذلك في بعض الأساليب التي يرغب المتكلم تحديد طبيعتها.»[10] بحيث لا يظهر إلاّ إذا أراد المتكلم. كما أنّ المتكلم ليس حاضراً دائما بالضّرورة، إذ يمكن أن يكون مفترضا خاصة في الخطاب الشفوي الذي يكون بالنيابة المتواترة أو المسلسلة، كما في قول الرسول (ص): «فليبلغ الشاهد الغائب» فكل مرسل إليه من الغائبين اللاحقين، يعتبر اليوم حاضرا في حجة الوداع[11].

واستخدام الضمائر مفردة يجعلها تفتقر إلى المرجع والحضور والوصل، فهي لا تتخذ معنى إلاّ في حال الحديث، لذا صنفت من المبهمات Déictique، فهي أشكال فارغة من النّاحية المرجعية، ولكن ليس من النّاحية الدلالية «إذ يمكن للضمير أن لا يكون له موضوع، ولكنّه من غير الممكن ألاّ يكون له مفهوم.»[12]. ولتحديد دلالتها في الخطاب وجب تحديد المرجعية التي تحققها، لأنّها لا تحيل إلى شيء ثابت في العالم. وتتوافر الضمائر في جميع اللّغات كخاصية في التلفظ، كونها تحيل إلى علاقة بين ما نتلفظ به وما تشير إليه أي المرجع، لهذا جعلها بنفنيست E.Benveniste من مشكلة اللّغة[13]. ولكي تحيل على معين فوجود قرينتي index الحضور والمرجع أمر ضروري «فضمائر المتكلم والمخاطَب والإشارة قرينتها الحضور. وأمّا ضمير الغائب فقرينته المرجع المتقدم، إمّا لفظا أو رتبة، أو هما معا.»[14]. ليكون المرجع في هذه الحالة، هو القرينة التي تدل على المقصود بضمير الغائب، فيدل بذلك على الدلالة دلالة الضمير على معين بتقدمه لفظًا أو رتبة.

ولا يمكن معرفة مرجع الضمير قبل استعماله، كما أنّه يختلف باختلاف شروط الحديث التي يخضع لها المتكلم في نشاطه، سواء كان شفاهة أو كتابة. وبما أنّ الضمائر نوع من الكلم، فإنّها أيضا تتغير بتغير المقام في زمان ومكان ما

بين المتخاطبين، أي أنّها خاضعة لعوامل تداولية، مرتبطة بالاستعمال أثناء الأداء الفعلي في مقام معين، له من العلاقات ما يجعلها معينة ولها دلالة، سواء داخل الخطاب أو خارجه.

فنجد مثلاً في الإشارات الإلهية للتوحيدي الضمير الدال على الكاتب، أي المتكلم، في قول التوحيدي «... لأنّك مع الجهد المبذول ترجع إلى حد مرذول ... وهكذا عليك عنه لأن الآثار فيها بيّنة والأخبار عنك متظاهرة – **أعني بالآثار ما أنت به خالق، وأعني بالأخبار ما أنت به رب** - فالْحظ الآن هذه الأسرار بعين لم تخلق من لحم...»[15]، ولقد سمي ضمير المتكلم ضمير حضور، لأنّه صاحبه، فلا بد أن يكون حاضرا وقت النطق به [16].

وهناك تفاد لاستخدام ضمير المتكلم في جمل منها: «ونسألك – **إلهنا** – أن تجعلنا في كنف من ضمانك» [17] وفي «لكنك - **يا ربنا** - طويت عنّا إرادتك بنا» « لكنّا- **يا ربنا**- لا نستطيع أن نحفظ أنفسنا على طرائق أمرك ونهيك إلاّ ببوادي صنعك ولطفك»، وهذا لما في استعمال (الأنا) من إيحاء بالفردية في مقام تنبغي فيه المشاركة، ولما في (نحن) من تعظيم «لذا يفضل أن يعدل عن استخدام ضمير المخاطبين إلى ضمير المتكلمين.» [18] لما فيها من مواجهة ولما يقوم به المتخاطبون من أدوار لغايات محددة. ويمكن أن تعد الجمل التي تحوي على المخاطب والمرسل ذاته أي من: أنا + أنت أو نحن: «مخاطبة ضمنية» [19]، فبها يتم استحضار الطرف الآخر، حتى لو كان غائبا عن العين.

ونجد ،(في الإشارات)، استخداما لـ"الأنت"، وهذا للانتقال إلى محدث عنه آخر في الخطاب أو بما سمي بالمحور، الذي ارتبط كثيرا كما رأينا بالمخاطَب، الذي يحيل إلى خارج النّص، أو ما يسمى بـ"الإحالة السياقية"، والذي اتسم التواصل معه في مقامات الدعاء والمناجاة، التي جاءت بمسار خطي واحد، سواء من:

أنا ←———— أنت (اللّه)

«اللّهم: إنّا نفتتح كلامنا بذكرك ودعائك استعطافا لك، ليكون نصيبنا منك بحسب تفضلك لا بحسب استحقاقنا؛ ونختم أيضا كلامنا بما بدأنا به رغبةً في رحمتك لنا وتجاوزك عنا ورفقك بنا وإهدائك ما لا ندريه ولا نتمناه إلينا. ونسألك – **إلهنا** - أن تجعلنا في كَنَف من ضمانك...»[20]، « اللّهم: إنّا نذلُّ لك بنا، ونعزّ معك بك، وندعوك لنا، ونسلّمُ إليك منك، لأنّا إذا أحسَسْنا نِسْبَتنا من عبوديتنا لك، بدتْ علينا علامة الخشوع والخضوع... فرَقّنا – **اللّهم** - من مقامات نقصنا بك، إلى درجات كمالنا بك...»[21] « اللّهم: لولا إغضاؤك عنّا في وصفك، ولولا سترك علينا في ذكرك، ولولا رفقك بنا في الدّعاء لك، لكنا هالكين... فنسألك – **بفضلك ورحمتك** - أن تسمح لنا وتسامحنا حتّى ننتهي على رضوانك وإلى غفرانك...»[22].

أو من: أنا ←———— اللّه ←———— أنت

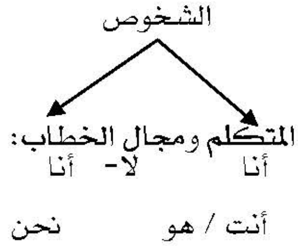
« أما بعد – **أطال اللّه بقاءك مُحَسَّداً، وأدام عزّك حميداً مؤيّداً، وأنعمَ عليك مرفّهاً مُسدداً** - فقد علمتَ بصادق تجربتك وثاقب فطنتك، وبممرِّ الأحداثِ بك... أن الجهدَ فَضْلٌ محروم والفاضل حرٌّ مظلوم...»[23]، « فما تقول – **أبقاك اللّه** - فيمن يُقْنِعه منك اعتراف بتقصير إن كان، أو إحسان بيسير إن وجدت إليه الإمكان؟...»[24].

كما يشير في بعض المواقع إلى أنّه هو المخاطَب، ليكون الخطاب ذاتيا بعد أن كان غيريا، والذي جاء في مقام السؤال، في الرسالة الثالثة[25]، التي جاءت في وصف حاله، وهذا في قوله: « وصل كتابك - **وصلك اللّه بالخير وجعلك من أهله** – تسألني فيه عن حالي، وتستنطقني به عن ظاهري وباطني... وفي الجملة عن جميع أموري وأسبابي... فاستمع الآن - **يرحمك اللّه** - ..فأمّا

حالي فسيئة كيفما قلبتها، لأنّ الدنيا لم تؤاتني لأكون من الخائضين فيها، والآخرة لم تغلب عليّ فأكون من العاملين لها...» (26) ويقول في ذيل الكلام (شعرا) عن نفسه ووصف معاناته في القسم الثاني من الكتاب، في "الكأس الدهاق من الإشارات الإلهية": « أتدري لم هذا كلّه؟ أقول لك، وإن كان قولي عليّ، ووصفي فاضحي: هذا لأني أركب الخلاف مجاهراً، ثم أطلب الاستعطاف مساتراً... وأظنُّ أنّي قد ملكت القُرْب، وأنا في غاية البعد... وأُعجبُ باسمي وكنيتي وأصول بإنّيتي وأُبوّتي وأبيّضُ وجهي بما يسودّ به غدا وجهي... فكيف الحيلة فيّ؟ وبأيّ دواءٍ أداوي ما بي؟ وما أخوفني أنّي كما قال الله سبحانه: (ومن لم يجعلِ الله له نوراً فما له من نور) (النور:4).

إذا كنتُ أشكو فلا يُسْمَعُ وإنّــي لمـــا بـي فــلا يَنْفَــعُ
أطلُب صبْراً، ولا صبر لــــي فكيفَ احتيالي وما أصنعُ »(27)

وهذا للتعبير عن حاجته إلى "الله"، ليكون المتكلم هو المخاطَب نفسه، مما أكسب النّص إخبارا وتأثيرا، لما وصل إليه من درجة في التفاعل والاندماج معه أثناء الاتصال، والمرتبط أساسا بتجربته الصوفية والمعلومات التي يقدمها في الإخبار؛ كما أنَّ المتصوف يكتب ليقول ذاته.



ومن الجانب تداولي، وفي تحديد مجال الخطاب، هناك ضميراً يعود على المبتدأ [28] (فحينما ينقل من موقع داخلي إلى موقع خارجي، يترك مكانه أثراً ضميرياً)، ليدل عليه وليفتح مجالا للتوسع والانفتاح لتوليد ملفوظات أخرى، لها علاقة به. وهذا ما نجده عند التوحيدي في «ومع ضرب الأمثال وتصريف وتصريف المقال، بيني وبينك أحوال - اللسان لا يصنفها والعبارة لا تصرفها، والوصف لا يأتي عليها والإشارة لا تصل إليها، كل ذلك للطافة ورقة ونحافة ودقة- من فضلك الذي أظلتني غمامته، ومطرت علي سحابته...» [29] فـ(الهاء) التي هي ضمير متصل تدل على غائب، قد أنابت عن موضوع محدث عنه وبلغتنا إياه وكأنّها شاهدة عليه. وهذا الموضوع هو المحور في الخطاب، لتبين أكثر وتشرح وتلفت إلى موضوع لم يذكر في الجملة الاعتراضية، الموجّهة أساسا إلى المخاطَب. ليكون بذلك، هذا الموضوع حاضرا في الخطاب وغائبا في الجملة، وهو موضوع "الأحوال" الموجودة بين المتكلم والمخاطَب. ففي لحظة المواجهة، وفي لحظة الخطاب، لم يعد ذكر لكلمة "الأحوال" بل أشير إليها واستحضرت من غير أن تكون الموضوع المحدث عنه. لنصطدم بها على نحو غير مباشر بذكر من ينوب عنها، ولتتغير بذلك وظيفتها بتغير المقام.

فبعد أن كانت "مبتدأ" (تداوليا) في الجملة المعترض فيها، أي مجال الخطاب أصبحت تتمة وهي هنا "بؤرة"، لأنّها هي التي تحمل المعلومة المراد إبلاغها لكي لا يحدث هناك لبس وغموض في الإبلاغ والفهم. وهذا ما يسمى نحويا بالمراقبة الإحالية فبها تفسر وجود الجملة الجديدة التي لا محل لها من الإعراب. فالضمير الغائب (الهاء) هنا يدل على موضوع وينوب منابه، ولا يأخذ دور الرابطة، لأنّه وقع في جملة تفيد التخاطب والاستحضار. وحينما نقول: لا يأخذ دور الرابطة، فهذا يعني في الجملة وليس في الخطاب لأنّها فيه تأخذ «دور الضمير

الذي يربط بين جمل النص.» (30) لذا، نرى هنا بأنّ هذه الجملة لا تؤلف قضية كاملة، لأنّ موضوع القضية (الخطاب) المحدث عنه أسند إلى رابطة «الهاء». فوجب العودة إلى ما هو خارج عنها تركيبا ودلالة لفهمها.

إنّ تعيين المرجع أمر ضروري لاستكشاف الدلالة، فالضمير الغائب يحتاج إلى «محتوى مرجعي يحدد التحديدات المصاحبة للنّص، التي قد يستغني عنها "أنا" و"أنت"» (31). فهو لا يعين شيئاً ولا شخصاً إذا لم يستعمل في السياق اللّغوي، الذي يلعب دوراً في جعل وظيفته إما رابطة أو موضوعا مناب. وكأنّ المتكلم يتعمد ذكر الموضوع أولا، ثم يبلغ عنه بـ(هاء) شاهدة عليه لتعيينه واختصاره، وهي (هاء) ظاهرة. كما يمكن أيضا، أن يكون الضمير الغائب مستترا. ليكون اللاشخص الثالث شخصاً أساسياً (مضمرا) (مفردا أو جمعا) يشكل «الدعامة الأساسية للإسناد Prédication.» (32). ففي الجملة الاعتراضية «وقد قال عيسى بن مريم، عليه السلام - **وهو روح الله** – للحواريين: إنّكم لن تدركوا ملكوت السموات إلاّ بعد أن تتركوا نساءكم أيامى وأولادكم يتامى.» (33). فالمبتدأ الذي يعتبر مسنداً إليه في البنية الأساسية للجملة، والمحدث عنه ليس ظاهرا، فلقد أشير إليه نحويا، لتحديد موقعه بالإضمار. أي أنّ الضمير (هو) يعود على "المحور" أو المحدث عنه في الجملة المعترض فيها. ليعبر عن الموضوع استنادا إلى المجال المعرفي الخاص به، فيكون بذلك مرتبطاً بمرجع باعتباره مسنداً إليه ضمنيا، راجعا إلى زمان ومكان معين مخصوص، متوهما أو واقعيا. فتلعب بذلك الضمائر دور الرابطة بين متواليات الجمل التي تكوّن النّص، والتي يتعين فيها عناصر أخرى يظهرها الاستعمال.

الضمائر في الرواية:

نجد في رواية "مرايا متشظية" أنّ الضمائر النحوية فيها تمثل أشخاصا، وهم أطراف التواصل من متكلم ومتلق. وحين نحاول وصف الشخوص في الرواية، سوف نحصل على ما يلي:

- أنا = الشخص المتكلم وهو الراوي.
- أنت / أنتم = الشخص المخاطَب والأشخاص المستمعون.

وهما يمثلان عاملي التواصل، وهما السارد والمسرود عليه.

ولعلّ الهدف من الاستعمال الواضح لضمير المخاطب الدال على الجمع هو ادماج المخاطب بطريقة أو بأخرى ليكون فاعلا في الخطاب. فمنذ الصفحات الأولى للرواية نجد الراوي يخاطب المسرود عليهم، ويقول: «اسمعوا يا "حضّار"، يا أصحاب الحلقة الأبرار، اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار، وبدائع الأسفار، وما رويته عن الأسلاف الأخيار، وما سمعته من الأشياخ الكبار، منذ غابر الأعصار...» (34) وهنا نلاحظ بأنّه سماهم بـ"الحضّار" وهذا يعني أنّهم متواجدون في المقام التخاطبي، ويمكن أن يكونوا متعددين، لا يعرفهم.

ثم يعرض لنا صورة عن الذين يحدثهم فيها نوع من الغموض والاضطراب في **ذيل الكلام**، إذ يسألهم: « يا بني من لا أدري من أنتم؟... فهلاّ أخبرتموني أنتم بشأنكم كما أخبركم أنا بما سمعت من راوي الأخبار، وناقل الآثار، وصلّوا على النبي المختار وأنتم الظّلام الذي يسميكم **الظّلام**....» (35). وهذا يعني أنّه سيكون هناك حديث متبادل إلاّ أنّه يعرض عن ذلك قبل الإخبار بهويتهم با بين السؤال والجواب في قوله: « ... ولا داعي لتخبروني بذلك. كان أخبرني بذلك من قبلكم راوي الأخبار...» (36) فهو راوي الأخبار، وهو العالم بكل شيء. ويبقى

التشويش واضحا حتى في الإجابة، في « أنتم قوم تفتخرون بسفك الدّماء. ترجون ثواباً على ذلك. تحبون شرب دماء الناس في الرّوابي السبع... وترجون الثواب والغفران على ذلك. كما أخبرني بذلك راوي الأخبار، في جبل قاف منذ غابر الأعصار. يا بني من لا أدري من أنتم؟...»[37]. أمّا عن الحضّار وتبادل الكلام بينهم وبين الراوي فسنجده في: « نحن، **قل لشيخنا مع حفظ اللّقب**، لا نلطخ أيدينا إلاّ بدماء الأطفال والعذارى. ذاك ما علّموه لنا. يقال هذا الكلام لغيرنا... ولماذا سمانا الظّلام الظّلام...» [38].

والعملية التخاطبية متعلقة أساسا بالمخاطَب، لذا فإنّ السّمة الحاسمة المتعلقة في الرواية هي غلبة الشخص المخاطَب، أين يشار معه إلى الشخص المتكلم كمتلفظ للكلام. وهذا ما نلاحظه باستخدام الضمير الدال على المتكلم (الياء) واستخدام الضمير (نحن) الدال على الجمع. ونجد الراوي يخصص المخاطَب بعد ذلك بجملة مستقلة اعترض بينها وبين ماورد ذكره وهذا في:

«...وها أنت ذا...

وهل تدري حقا، من أنت؟..»[39].

ثم يقدم بعد ذلك إجابة تؤيد رأي بارت في أنّ الشخوص التي يقدمها السرد، هي: «كائنات ورقية»[40]، وأنّ هذه الرواية فعلا خيالية، في «... أنت وأصحابك كائنات من ورق... ربما أنتم فعلا كائنات من ورق حقير، أصفر بال يصوركم القلم عليه. يشكلكم الخيال فيه. تعبث بكم اللّغة في كلّ وادٍ...»[41]، وفي «أنت كائن ورقي ضئيل. لا قيمة لك. كائن صنعه الخيال الشارد. بنَته اللّغة المفتونة بنفسها. لا أنت كافر، ولا أنت مؤمن. ولا أنت إنسان، ولا أنت حيوان. ولا أنت شيء من الأشياء. إلاّ أن تكون ألفاظا من لغة...» [42]

فيجب النّظر إليها في إطار الرواية وبنائها وفقط، وأنّها لا تحيل إلى الواقع، لتصبح مجرد أداة اصطنعها.

الإحالات:

إلاّ أنّ ما يميز الرواية، أنّها سرد لأحداث مضت، ويدل عليه الجملة التي افتتحت به «كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان...»[43] التي تعتبر بداية نص خرافي، تبدو فيه غلبة الشخص الثالث من خلال الضمير (هاء)، الذي يعتبر إعادة لمذكور سابق ليستطيع بذلك الاعتراض أن يشكل موضوعه بالإحالة، أي من خلال عملية الإحالة إلى السابق، ويفهم تحت تشكيل الموضوع إعادة ذكر معلومات وردت في النص القبلي، ويكون أساس تشكيل الموضوع «تطابق الإحالة»[44]، فنجد أنواعا للإحالة نذكر منها:

- **الإحالة الضميرية: (النّصية)** وهي إعادة نصية لاسم من خلال الضمير ويمكن أن ينظر أساسا إلى ضمائر الشخص الثالث.وهو الموضوع المحدث عنه سابقا. والمحيلات المعروفة هي: هو/ هي/ هم، وهي عناصر إشارية في النص. تقوم بإعادة تعبير مختصر ومحيل:- تتضمن إعادة ذكر اسم بإضماره، إذ إنّ الاسم لا يضمر إلاّ «بعد أن تقدم ذكره ومعرفة المخاطب على من يعود ومن يعني.»[45]. ونجد ذلك في مقامات الدعاء، وهذا في «انهضوا يا عوام للعمل... يقول لكم شيخكم الأغرّ الأبرّ **حفظه الله**...»[46]. وفي نفس الغرض، نجد «...نسيت أن أخبركم في هذه المناداة المسائية...أنّ الشّيخ الأغرّ الأبرّ، **حفظه الله ورعاه وأكرم مثواه**، أقرّ عليكم رحمة وعطفا عليكم...أن من خرج منكم من بيته... دفع ضريبة أطلق عليها الشّيخ الأغرّ الأبرّ **حفظه الله وأكرم مثواه** ضريبة الخروج إلى تنفس الهواء في الفضاء.»[47] وكما نجد عناصر إشارية أخرى في «**ذاك** قول ضعيف ومردود، يا عوام الرّبوة. اتبعوا ما يدبر لكم شيخكم الأغرّ

الأبرّ، حفظه **الله**...» [48] فهنا نجد إشارة إلى المنادي المسائي الذي يتحدث باسم الشّيخ الأغرّ الأبرّ شيخ قبيلة بني خضران، وإشارة إلى الموضوع المذكور سابقا في (ذاك) وهو أنّ عالية بنت منصور تقيم وحدها في القصر، وإشارة ضميرية في ذيل الكلام إلى جملة سابقة، في مقام الدعاء. وهنا تدخل من طرف المنادي ليجيب على سؤال أهل الربوة الخضراء ليعود فيما بعد إلى نقل كلام الشّيخ.

- **الإحالة الترادفية**: وهي صيغ بديلة عن مذكور سابق، تكون مناسبة بالنسبة للنص المحدد الذي أحيل له. نجدها خاصة في جمل النداء، كما في «يقول لكم شيخكم الأغرّ الأبرّ دعونا من النّساء. **يا همج يارعاع، ويا غوغاء،** ويا **عامة ويا سوقة**..**ولا أنتم تحزنون**...أمر النّساء نرجئه إلى حين من الدّهر.» [49]. فجملة النداء، ترادف مذكورا حدد من قبل في النص، وهم أهالي الرّبوة الخضراء. وفي « يا أهل الرّبوة الخضراء، **سادتها وغوغاءها** يابني خضران... لقد اغتيل أحد أشياخكم الأفاضل.» [50]. فهنا نجد إعادة صياغة المخاطَب وتخصيصه، لإفادته بمعلومة، و(الهاء) تحيل إلى الرّبوة الخضراء وتطابقها في الإحالة، كما هو واضح. كما نجد جملا أخرى يعاد صياغتها من خلال تخصيص موضوع الإحالة ففي «اسمعوا يا غوغاء يا سوقة يا دهماء. **يا من لا تعقلون إذا خوطبتم. ويا من لا تفهمون إذا نوديتم**... ألم نقل لكم ما قلنا لكم...» [51]. فالجملة التي تحتها خط بديلة للجملة السابقة عنها. جاءت في غرض التخصيص والوصف لتقريب الصورة أكثر. ونجدها أيضا في مخاطبة الشّيخ لعالية بنت منصور، في قوله: « يا بهيّة يا حبيبة. يا سمية يا نقيّة. يا صاحبة **الحسن والجمال**. يا ذات **الغنج والدّلال. يا طاهرة يا ساحرة. يا صاحبة القصر العظيم. والشّأن المجيد. يا عليّة**... جئتك حافيا ماشيا. مستعطفا مسترحماً. فهل تقبلين

قريبي؟» فالصيّغ البديلة الواصفة التي ذكرها عن عالية، جاءت تمهيدا لطلبه الذي ظلّ يتعلق به ويتطلع إليه طول الدّهر، وهو طلب القرب منها.

وهذه الإحالات تحقق الرّبط بالتجاور، والعلاقة بين أزواج الجمل في النص، أي العلاقات بين الجمل السابقة والجمل اللاحقة لها. إذ تتضمن جمل النّص على عناصر موضوعية (موضوعات) تعيد المذكور في جمل متقدمة (في النص السابق). لتمتلك تبعا لذلك قيمة معلوماتية ضئيلة بالنسبة للمتلقي كما نراه في النّص الاعتراضي الذي جاء في قوله: «والظّلام هو الذي يسميكم الظّلام. والنّور الذي يسمّيكم الظّلام. وكلّ الكائنات تسميكم الظّلام... وربما كنتم تدرون، وأنتم لا تدرون، أنّكم تدرون... ما النور ولا الظّلام؟...

وذلك الظّلام الذي غمركم في هذا الطّوفان من الدّماء. والدّماء التي بتُّم تتعشقون نَكْهتها. تستعذبون طعْمها... والظّلام الذي يسمّيكم الدّماء... والدّماء التي تسمّيكم الظّلام. والرّيح التي تسمّيكم الظّلام. وكلّ شيء يسمّيكم الظّلام...

والرّيح والدّماء والظّلام...

وأنتم. لعلّكم أنتم... كأنّكم أنتم... هذا الظّلام. والظّلام الذي يغرقكم في بحار هذا الدّم. في هذه الرّوابي القاحلة. في هذا الطّوفان الذي تتحدث عنه الأخبار الصحيحة أنّه داهمكم...» [52]. فهذا النّص له دلالة ضمنية ومختصرة لما يريد الكاتب التحدث عنه لاحقا، وهي اختصار وتكثيف مجازي، له علاقة بالتعبيرات السابق ذكرها، قبل الانتقال إلى نص آخر. وعلى النقيض من ذلك تقدم الأخبار تلك التعبيرات اللّغوية التي تربط ما هو جديد في النّص اللاحق بما ذكر في النّص السابق، والتي نجدها مترابطة بالجملة الاعتراضية التي تحتها سطر « القصر الذي يقول أحد الرّواة - **وخلافا لما تقدم** - بأنَّ الذين بنوه أخيارٌ وصالحون. في الجهة التي لا تحدّها أيّ جهة أخرى. من حدائق جبل قاف...» [53].

كما يمكن أن يكون «المحيل إليه» أي موضوع الإحالة شيئا حسياً أو مجرداً، أو شخصاً، كما في « ... وتخاطب الشّمس في يأس، وبلغة لا تفهمها الشّمس:

- يا شمس، يا غزالة، يا جميلة، يا رائعة، يا مصدر الضّياء والطّاقة في هذا الكون: بحقّ تعلّقي بك؛ ... توقّفي لا تغربي. إنّي أناديك يا شمسُ، يا رائعة. فهل تسمعينني الآن؟ وهل تفهمين هذه اللّغة التي أُخاطبكِ بها؟ إنّي أُناديك. أم **أنت لا تسمعين ولا تفهمين أيَّة لغةٍ ممّا يتكلمون؟...**

يا شمسُ، يا حسناءُ، يا مضيئة على غيرنا: أنا أناديك فاسمعيني وافهميني. لا تغرُبي عنّي. ظلّي متوهجة على الرّوابي السّبع. ظلّي كما أنت في غابر الأزمان، فيما حدثنا به حكاة الأخبار...ظلّي متوهجة مشرقة. غروبك **نهايتي. يا حسناء يا رائعة...**

وأنت... لا تزال تتأمل هذا الأفق الغربيّ...» (54). فهنا شخصية "أنت" التي أُسند إليها الكلام تخاطب الشمس، كما أنّها تحيل إلى معنى وحدث سابق، وهو أنّ هذه الشمس كما جاء عند حكاة الأخبار دائما مشرقة، وإلى حدث لاحق وهو أنّ هذه الشمس على وشك الغروب، ولهذا سيكون الظّلام. فكل جملة في النّص بوصفها شيئا قد قيل تشكل الأساس لعناصر المعلومات الجديدة في الجمل التالية. لذا يمكن أن نفرّق بين:

1- محيل إلى مذكور سابق.

2- محيل إلى مذكور لاحق.

فبعد تعيين الموضوع والحدث الذي يرد في نص سابق، فإنّه يشار إليه في نصوص أخرى بالضمير الذي ينوب منابه ويعود عليه، كما لاحظنا ذلك سابقا في الإشارات. لذا فإنّ للضمائر والجمل البديلة دوراً في تشكيل **النّص التخاطبي**، بإنابتها أو إحالتها محل تعبير لغوي أو موضوع ذكر في نص سابق

عنها. توجد بينهما مطابقة إحالية، وذكر لمعلومات جديدة، تساعد القارئ على الفهم وتشكيل الحدث، في زمان ومكان.

ومن خلال ما سبق، يمكن استخلاص ما يلي:

- إنّ الضمائر، التي تمثلها الأنا، يتحدد مرجعها بالسياق التداولي للخطاب، باعتبارها خالية من المعنى في استعمالها مفردة، لذا فهي مرتبطة بمرجع يحدد دلالتها واستعمالها. وهي من عوامل تكوين الخطاب كبنية تامة لاحتوائه على أدوار نحوية ودلالية وتداولية، وذلك بالإحالة إلى معلومات سبق ذكرها، لتصبح بذلك جزءا من المعلومات المشتركة.

- إنّ الموضوع يمكن التعبير عنه بأية صيغة أو عبارة تساهم في الإحالة عليه، يحدده المتلقي من خلال السياق، والإحالة بوصفها علاقة توجّه إلى أشخاص أو أشياء أو زمان ومكان يمكن تقسيمها إلى:

- إحالة شخصية: وتنقسم إلى إحالة سياقية ونصية.
- إحالة زمنية.
- إحالة مكانية.

ولقد استعملت الأولى عند التوحيدي، للإحالة على المخاطب سواء كان موجّهاً إلى الأنا أو إلى الغير بمراعاة المسافة أثناء الوضع التخاطبي. وفي الرواية نجد فيها ما يثير الغموض والتشويش لدى القارئ أو المتلقي، لأنّها قائمة على الإيهام والتخييل والضديّة التي تشترك في محور التواصل/ اللاتواصل الجامعة للثنائيات: (موت/حياة تقابلها عدم/ وجود، إنساني/ لا إنساني تقابلها خرافي/ لا خرافي).

الهوامش:

---

1 – زتسيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، ترجمه وعلق عليه، سعيد حسن بحيري ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص53.

2- فان ديك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص28.

– موضع التحاور: مجموعة من القضايا يعرفها المتكلمون والمخاطبون. والموضوع يتحقّق في التحاور.

3- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر 1979، ص 113.

4- نفسه، ص 110.

5 – D.Maingueneau : Approche de L Enonciation En Linguistique Française, Hachette, Paris, 1981, p34.

6- سمير شريف أستيتيه: اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص197.

7- عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص 89.

8- ك.فوك، ب. لوفوفيك: مبادئ في قضايا السانيات المعاصرة، تقديم: المنصف عاشور، د.م.ج، الجزائر، 1984، ص 134.

9 – سمير شريف أستيتيه: اللسانيات، ص 115. والضمائر المذكورة هي ضمائر شخصية، أما التي تدل على الغيبة نجد: الذي، التي، من، ما، اللائي... انظر تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 910.

10 – C. K. Orrekioni : L'Enonciation de la Subjectivité dans le langage, Armand Colin éditeur, Paris, 1980, p 34.

11- عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2003، ص87.

12- C.K.Orrekioni : L'Enonciation de la subjectivité dans le langage, p37.

13–Emile Benveniste: Problème de Linguistique Générale, T1, Ed Gallimard, Paris, 1966, p 251.

14 – تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 110.

15 – أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، 1982، ص 63.

16– عباس حسن: النحو الوافي، ج1، ط4، دار المعارف، القاهرة، ص218.

17– الإشارات، ص 180.

18– تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 361.

19–محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1991، ص 185.

20– الإشارات، ص 180.

21 – نفسه، ص409.

22– م.ن، ص57.

23– م.ن، ص388.

24– م.ن، ص 76–77.

25– م.ن، ص 17.

26– م.ن، ص17–19.

27– م.ن، ص455.

28– المبتدأ: وظيفة تداولية خارجية، وهي المكون الذي يحدد مجال الخطاب.

29– الإشارات، ص 388.

30– صلاح الدين حسنين: الروابط في النص الشعري، ص 73.

31 – Emile Benveniste : Problème de linguistique générale, p 233.

32 – جان سيرفوني: الملفوظية، ترجمة قاسم المقداد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 30.

33 – الإشارات، ص 175.

34 – عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 03.

35– نفسه، ص 08.

36 – م.ن، ص.ن

37– م.ن، ص08.

38– الرواية، ص23.

39– نفسه، ص09–10.

40– رولان بارت: التحليل البنيوي للقصص،ترجمة منذر عياشي، ط 2، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، 2002 ص72.

41– الرواية، ص12.

42– نفسه، ص15.

43– م.ن، ص05.

44– زتسيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النصّ، ترجمه وعلّق عليه سعيد حسن البحيري، ط 1، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة 2003، ص 76. وص 124وما بعدها.

45–موفق الدين بن يعيش: شرح المفصل، ج3، عالم الكتب، بيروت، ص56.

46 – الرواية، ص22.

47– نفسه، ص158.

48 – م.ن، ص25.

49– م.ن، ص25.

50 م.ن، ص107.

51 – م.ن، ص 107.

52 – م.ن، ص03–04.

53– م.ن، ص19.

54– م.ن، ص13.

عودة إلى الخطاب الشعري
لدى صعاليك ما قبل الإسلام

د. محمد الصادق بروان
جامعة مولود معمري

يتناول هذا المقال ثورة الهامش (الصعاليك) على المركز (القبيلة) مبرزا أن الأسطورة النسبية المستحوذة على وعي السادة هي الدافع الأساس في تغييب كل فئة لا تنتمي إليها.

ذلك ما قاد المجتمع إلى تشكيل نفسه بارتكازه على تراتبية مهنية.للسادة الكرم والفروسية وللعبيد الرعي والخدمات الوضيعة.

وجد الصعاليك أنفسهم مصنفين في قاع الهرم الاجتماعي، الشيء الذي أملى عليهم الرفض المزدوج : الأعراف الاجتماعية والتقاليد الفنية.

هذا الرفض أدى إلى تشكيلهم قصائد ثائرة على الأطلال (رمز تجاوز الحياة الماضية) والتصريع (رمز المساواة المفتقدة بين الطبقات الاجتماعية) .

Poetic discourse in pre-Islamic Brats

This article examines the revolution margin (tramps) on center (tribe), highlighting the motivations in the absence of each category do not belong legend relative acquired consciousness of leaders (Assada).

So what led to the formation of society itself Bartkazh professional hierarchy of the masters of the vineyard, equestrian and grazing of slaves and services position.

Tramps found themselves classified at the bottom of the social pyramid thing that dictated them double rejection: social norms and artistic traditions.

Poems have appeared mollified on the ruins (code exceeded past life) and Altbara (missed symbol of equality between social classes).

خطاب صعاليك ما قبل الإسلام غائب عن الدراسات التي تبرزه صوتا معارضا ومخالفا لصوت القبيلة، نظرا لتأثر الدارسين بالتاريخ القديم الذي كتب بنزعة التأريخ السلطوي، الشيء الذي همش الحركات الاحتجاجية، فغدا الحديث عنها من المسكوت عنه أو اللاّمفكر فيه.

إن الحاجة ماسة إلى نفض الغبار عن هذا الخطاب، لإنصافه وتجنب اعتبار أصحابه لصوصا، ناهبين سالبين أموال غيرهم، همهم الوحيد الحصول على الرزق بشتى الطرق وبمختلف الوسائل.

إن دراسة الخطاب في إطار ثنائية: الهامش / المركز، يكشف عن دوافع الإقصاء الممارس على فئات مقهورة، مهضومة حقوقها، مصابة في ذاتها، وفي معقد بقائها.

اشتقت الصعلكة من الفعل "صعلك" الذي نُحِت من الفعلين: (صعل وصكّ) وهو فعل سماعي كأغلبية الأفعال الرباعية. فالفعل "بعثر " كما في الآية (وإذا القبور بعثرت) منحوت من بُعِثَ وأُثير ترابها[1]. وقد بين ابن فارس إلى أن العرب يرون (بناء الرباعي عامة في الأفعال والأسماء ... الكثير منه حصل بالنحت، والنحت تركيب لا قياس فيه. يقول العرب للرجل الشديد، ضِبَطْرٌ من ضبط وضبر، وبناؤه على هذا النحو اعتباطي[2].

تحمل لفظة الصعلكة مدلول الفعلين معا، فالصعل هو دقة الرأس من النعام أو النخل أو الناس أو زوال الوبر من الحمار، والصك هو الضرب واللطم. فالجمع بين المدلولين يؤدّي إلى الفقر والعوز، واستعمال القوة لاكتساب الرزق والمال، إلاّ أن قصور الدلالة التي تقدمها المعاجم اللغوية، يقود إلى الاستعانة بالبيئة التي ولدتها، فقد ورد في لسان العرب تعريف الصعلوك بأنه (الفقير الذي لا مال له، زاد الأزهري: ولا اعتماد)[3].

توحي لفظة "الاعتماد" إلى حاجة الأفراد جميعهم إلى المؤازرة والمساندة، ولن تتحقق تلك الحاجة عندهم في حياتهم الاجتماعية إلاّ بشرف نسبهم، وتكون لفظة الاعتماد إشارة إلى الحسب والنسب الذي يعتمد عليه الجاهلي في عصبيته، ومن لم يتوفر له ذلك، بات مفتقدا كل مقومات الحياة. لذلك فإن (الصعلوك في اللغة هو الفقير الذي لا مال له يستعين به على أعباء الحياة، ولا اعتماد له على شيء أو أحد يتكئ عليه أو يتكل عليه ليشق طريقه فيها)[4].

النسب ركيزة اجتماعية، وضعت له أسماء مختلفة، فيقال لمن يجتمع النسب عنده من جهة الأبوين: مُعِمٌّ مُخْوِلٌ، والمكتفي بواحد منهما كطائر بجناح واحد. وقد تدرج الجاهليون في سلم الحياة الاجتماعية، حسب الأصول التي انحدروا منها، فالعرب الصرحاء طبقة عليا، والهجناء طبقة سفلى، متشكلة من عبيد وأسرى حرب.

تناول الصعاليك هذه الفكرة في أشعارهم. يقول **عروة ابن الورد** (من الطويل):

ما بي من عـــار إخـال علمتُـــه   سوى أن أخوالي إذا نسبوا نهد
إذا ما أردتُ المجد قصّر مجدهم   فأعيا عليّ أن يفـارقني المجـد
فيا ليتهم لم يضـــربوا فيّ ضربة   وأني عبـد فيهـم وأبـــي عبـد
ثعالب في الحرب العوان فإن تبخ   وتنفـرج الجُلّى فإنهم الأسـد[5]

الافتخار بالنسب من ديدن العرب، وليس لعروة بن الورد ما يفتخر به، بعد أن لحقه الضرر والعار من أخواله، الأُسود في السلم والثعالب في الحرب، والشجاعة الحربية من الصفات المثالية المحصورة عند السادة، وهي التي تزيد من رفعة قدرهم ومن إعلاء شأنهم .

يقول مدافعا عن أمه (من الطويل) :

أعيّرتمـوني أن أمــــي تريعــة   وهل ينجبـــن في القـوم غير الترائع

وما طالب الأوتار إلاّ ابن حرة طويل نجاد السيف عاري الأشاجع [6]

ربط التريعة بطالب الأوتار تشبيه يخدم غرضه، فالتريعة هي الثائرة على الظلم، نجيبة، متفطنة والواتر ثائر بطل، حرّ، سيفه بتار، سواعده مفتولة، يرفع الظلم عن نفسه وعن الآخرين.فالخطاب موجه إلى الطبقة المتعالية، الحاكمة، ذات النسب والسيادة، التي تعيّره بأمه الوحشية، المفزعة، المخيفة، الفاحشة.

يحمل الفعل "ينجبن" دلالة مزدوجة : الإنجاب أو النجابة، فوجه الشبه بين التريعة والواتر، هي الطاقة الكامنة داخلهما، المتحولة إلى حركة تغيير إيجاب؟ ويكون الغرض من هذا التوصيف دفاعاً عنها، وفي ذلك دفاع عن الذات المتكلمة الفاعلة، إذ الفرع تابع للأصل.

إن هذا التعيير بالأم، بات يقض مضجع عروة، لذلك يقول في مقطوعة أخرى (من الطويل):

هُمُ عيّروني أن أمي غريبة وهل في كريم ماجد ما يعيّر
وقد عيّروني المال حين جمعته وقد عيّروني الفقر إذ أنا مقتر
وعيّروني شبابي ولمتي متى ما يشا رهط امرئ يتغير [7]

معاناة عروة آتية من وضاعة نسبه من جهة أمه، فهي غريبة غربة نَسَبِيّة وقبلية معا، الشيء الذي يبعدها عن الأصل والأهل.

لم يكن الشنفرى أكثر حظا، ولا أفضل نسبا من عروة.عاش عند بني سلامان سبيا، يرعى البهم إلى أن أهانته فتاتهم المدعوة قُعسوس بترفعها عنه، فقال (من الطويل):

ألا هل أتى فتيان قومي جماعة بما لطمت كفّ الفتاة هجينها
ولو علمت تلك الفتاة مناسبي ونسبتها ظلت تقاصر دونها
أليس أبي خير الأواس وغيرها وأمي ابنة الخيرين لو تعلمينها

إذا ما أروم الودّ بيني وبينـها		يؤم بيــــاضَ الوجه منّي يمينُها[8]

وفي مقطوعة أخرى (من الطويل) يقول:

ألا ليت شعـــري والتلهــــف ضلـة		بما ضربت كفّ الفتـاة هجينـها

ولو علمت قعسوس أنساب والدي		ووالـدها ظلت تقاصــر دونـهـــا

أنا ابن خيار الحجـر بيتا ومنصبا		وأمي ابنة الأحــرار لو تعلمينـها[9]

تدل لفظة "هجين " في الثقافة العربية على من كان والده أشرف من أمه نسبا. وقد فقد الشاعر نسبه بأسر أمه، إذ الأسر استرقاق واستعباد في الموروث الجاهلي، وبترٌ من الأصول والجذور. إنه ينكر على العادات تحويل شخص حرّ إلى عبد مكبل بأغلال العبودية لمجرد أن يؤسر هو أو تُسبى أمه، فكانت ثورته (الجامحة، حين عرف أن بني سلامان استعبدوه، وهو صغير، وألصقوه بنسبهم، فقال لهم: أما إني لن أدعكم حتى أقتل منكم مئة بما استعبدتموني)[10].

إنّ إعراب البيت الأخير من المقطوعة الأولى: صوابه أن يكون "بياض الوجه" مفعولا مقدما، و"يمينها" فاعلا مؤخرا، على عكس ما ورد في هامش الديوان، من أنّ: (يمينها يقصد يدها. يريد أنه حين يريد تقبيلها لا يضع وجهه إلاّ على يدها التي تتلقى بها القُبلة، ثم تصفعه بها)[11]. علما أن التقديم والتأخير جائز في اللغة وخاصة في الشعر الذي له صفة اختراق القواعد النحوية، مما يتطلبه المعنى أو يستدعيه الوزن والقافية.

فقد صفعته بيدها اليمنى في بياض وجهه، حين قصد عقد صلة بينه وبينها.وكان اللون رمزا لصفاء القلب ولنقاوة السريرة ولشرف الحسب والمحتد، وقد يرمز لحسن السيرة والمعاملة، والصورة موظفة في النص المركزي (يوم تبيض وجوه وتسود وجوه)[12].

إن لفظة "بياض" حين تحمل على حقيقتها، تكون بشرة الشنفرى بيضاء، على غير الشائع في كتب التراث من سوادها. أما إذا حملت على المجاز، فالبياض يدلّ على رفعة المكانة وسمو المرتبة، وتكون العادات والتقاليد المدانة، قد حولته من السيادة إلى العبودية. لذلك يرى أن إنكار الفتاة تساميه إلى مقامها الاجتماعي إهانة ومذلة.

أما المقطوعة الثانية فلا تعدو أن تكون تكرارا لسابقتها مع تغيير طفيف في البنية دون المحتوى باستثناء ذكر اسم الفتاة "قعسوس". فالاختلاف لا يتجاوز ما بين الروايات الشعرية العديدة والمتنوعة .

أما **السليك بن السلكة** ❖ فقد انتسب إلى أمه السوداء الحبشية.عبد أسود، أو غراب من الأغربة، صعلوك من صعاليك العرب وعدّائيهم.يبدو من ثقافة الجاهليين أنهم يعشقون الغريب المدهش، فهم يحبون المبالغات والخوارق من العادات، يستقون ثقافتهم من الأساطير المنتشرة في جزيرتهم، يعجبهم أن ينسب الصعلوك إلى العدائين الذين لا تعلق بهم الخيل حتى قيل: أعدى من السليك وأمضى من سليك المقانب. إن ميزة العَدْوِ التي ينفرد بها الصعاليك، لم تستطع تخليص السليك من تألمه لمرآى خالاته، يخدمن الرجال الغرباء، على غير عادات العرب.فالخلاص يكون بالمال.يقول (من الوافر):

ألا عتبــــت عليّ فصارمتني وأعجبـــهـــا ذوو اللمم الطـــوال
فإنـــــي يابنـــة الأقـــوام أربي على فعـل الوضيّ من الرجـــال
فلا تصلـــي بصعلـوك نؤوم إذا أمســـى يُعـــدّ من العيـــال
ولكن كل صعلوك ضروب بنصل السيف هامات الرجـــال
أشـــاب الرأس أنـي كلّ يوم أرى لـــي خالة وســط الرجـــال
يشـقّ عليّ أن يلقيـــن ضيما ويعجـــز عـــن تخلصهـــنّ مالي(13)

لقد عبّر **تأبط شرا** عن الرغبة في التحرر، برفضه الرعي، كمهنة حقيرة، مرتبطة بالعبودية. يقول (من الطويل):

ولستُ بترعيّ طويل عشاؤه يؤنفها مستأنف النبت مُبْهِلُ[14]

إن تحدي الصعاليك السادة برفضهم الرعي مقابل التشبث بالفروسية، الأعلى في تراتبية المهن، المصنفة من اختصاص الأبطال، برهان على الرغبة في تحطيم نير العبودية.

إن الفروسية من الافتراس (القتل)، أو من الفراسة (حذق ركوب الخيل) مرتبطة (ارتباطا قويا ❖ السُّلَيْك بالتصغير هو فرخ الحجلة، والأنثى منه السُّلَكَة.

بالسيادة، فالفارس له مكانته الأولى في القبيلة)[15]. إن اعتقاد الصرحاء قصور البطولة على عرقهم العربي الصافي، قاد الصعاليك إلى خوض حروب معهم، تحدّيا لهم، وإثباتا على أن لهم من الفروسية نصيبا، لذلك ترفعوا غالبا عن الاسترزاق، شعارهم قول عنترة بن شداد (من البسيط):

لي النفوس وللطيـــر اللحوم وللوحش العظام وللخيالة السلب

لقد كانت الفروسية مثار إعجاب الجاهليين، ومثلهم الأعلى، تغنوا به، وحددوا لذوي الضعة أعمالا تناسب مقامهم، هي الرعي وخدمة النساء، إلاّ أن الصعاليك أرادوا منافسة السادة في أعمال البطولة وتحديهم فيها، وإثبات قدرتهم عليها بل تفوقهم فيها، لذلك انخرطوا في مشروع الحرب التي (لم تكن شغل السادة فقط، ولكنها كذلك، كانت شغل الصعاليك ومرام الأغربة السود من العائذين، ودأب اللصوص السارين، وشرار الليل، فصعاليك العرب كانوا يساوون بفروسيتهم وخوارق بطولاتهم شجاعة السراة المغاوير)[16].

لم يتأهل الصعاليك – بحكم انتمائهم العرقي – لاحتلال المراتب العليا، حيث الثروة والسيادة منحصرة في الصرحاء، فـ (وجدوا أنفسهم في الموضع المهين من المجتمع، ولم تقبل نفوسهم بحكم طبيعتها وتكوينها هذا الوضع، ولم

يكن أمامهم لتفادي هذا الهوان إلاّ الاعتماد على أشخاصهم في قوتها وعنفها، أيا كان مظهر القوة، وأيا كان أسلوب هذا العنف)[17].

إن احتراف الفروسية تأكيد للذات، ومنفذ إلى السيادة، إذ لا سبيل إلى إثبات الهوية إلاّ عبر بوابتي الفروسية والكرم. فبالفروسية يخترق الصعاليك حاجز العبودية، وبالمغنم يجتازون ظاهرة الفقر المادي والمعنوي، إذ (لا نستطيع أن نجعل الفقر سببا وحيدا ولا حتى مباشرا للصعلكة، وذلك لعدة أسباب منها أن المجتمع الجاهلي ليس المجتمع الوحيد الذي تعرض للفقر، فما أكثر ما تعرضت جماعات وأمم، في القديم والحديث وفي عصرنا الحاضر، لفقر أشدّ من فقر العرب، بل لجماعات طاحنة، ومع ذلك لم يلزم أن يترتب عليها بروز ظاهرة كالصعلكة في المجتمع العربي)[18].

إن الصعلوك واحد في أصله هو الفقير إلى النسب والثروة، وبتبنيه الفروسية يكتسب الرزق، ويحقق الأصالة، وهو ما عبر عنه عروة بن الورد بصيغة التعجب السماعية "للّه صعلوك" فهو في مقام المدح والإعجاب والإكبار، طالما يسعى لانتزاع حريته، على عكس من يختار درب القبيلة، يؤثر الجلوس خلف أدبار البيوت – أماكن البراز، على حدّ تعبير كمال أبو ديب – ليلعب دور القط الوفي لسيده، يتبعه حيثما ذهب مقابل فتات يتغذى به، وكان في مقام الذم والاحتقار، يستحق اللعنة، لذلك خصه عروة بن الورد في قصيدته بالفعل "لحى". فهو ملعون أو ملوم، مفعول به دوما، لا فاعل أبدا، أناني لا يلتمس الطعام إلاّ لنفسه، ولا يهتم بغيره من الفقراء المحتاجين.

يعي عروة بن الورد ثنائية الحياة والموت، يقول (من الوافر):

فقلتُ له: ألا احي وأنت حرّ ستشبع في حياتك أو تموت[19]

في البيت (انطلاقة فكرية رائعة من زعيم الصعاليك في رسم الخطة التي ينبغي أن يسير عليها الصعاليك، إما حياة كريمة، وإما موت جميل، لأن الموت

أفضل من حياة الذل والامتهان الاجتماعي والفقر المادي الذي وصل إليه حال الصعاليك)[20]. ففي الخطة ثورة مبطنةً، ثورة الجياع على المتخمين، ثورة العبيد على المستعبدين، تحقيقا لأحد أمرين: الشبع أو الموت.

لم يكن عروة بن الورد هو الصائل وحده في ميدان الفروسية، بل كان هناك صعاليك آخرون، فالصراع مع العدو هو الموضوع الرئيس في ديوان تأبط شرا، الشامل أكثر من تسعين بالمئة من مواد متنه: غارات، رفاق، أعداء، قتال، قتل، نهب، هرب، انتظار المصرع والتفكير فيه، وبوسائل الحيلة والخداع والجري على القدمين. ولا يشكل الموضوع الآخر (اللهو بالمرأة والخمر والشكوى من الحب) بعد الموضوع الرئيس إلاّ ثمانية بالمئة من المتن[21]. إن التغيير الجذري هو هاجس الصعاليك، سبيلهم إلى ذلك محاكاة الفروسية والكرم.

الكرم كرمان: كرم الأصل (شامل لكل الصفات الحميدة) وكرم العطاء والبذل (إنفاق المال والتبرع به) وصعاليك الجاهلية يكرهون البخلاء، فاتخذوا قرارا بغزوهم وأخْذ أموالهم بالقوة، وما يؤخذ منهم يوزع على المحتاجين، يقول أحد الصعاليك (من الطويل):

وعيّابــة للجــود لــم يدر أنني   بإنهاب مال الباخلين مُوكّــل
غدوتُ على ما احتازه فحويته   وغادرته ذا حيــرة يتململ[22]

المصرح به في المقطوعة هو التهديد بنهب أموال البخلاء، والمحجوب عنها هي الغاية التي يسعى إليها الصعلوك لبلوغ (ما يكسبه المرء من وجاهة بين أهله ومجتمعه)[23].

إنه بقدر ما اشتدّ الصعاليك في الكرم، اشتدّ بغضهم للبخل، فهذا عروة بن الورد يعبر على أنه هو والبخل ضدان لا يجتمعان وعَدُوّان لا يزالان يختصمان:

وقد علمت سلمى أنّ رأيي   ورأي البخــل مختلــف شتيت
وإني لا يريني البخل رأيا   سواء إن عطشتُ وإن رويت[24]

إن الصعاليك كرماء، رغم الفقر الذي استوطن حياتهم، فعدّوا المغانم وسيلة للرقي في سلم القيم الاجتماعي، بعد أن أوقعهم نسبهم في قاعه، و(كان المال في نظرهم وسيلة لا غاية، وسيلة إلى الحياة الشريفة، وإلى كسب المحامد:

يقولون لي أهلكتَ مالك فاقتصد　　　وما كنتُ لولا ما تقولون سيدا

لذلك وضع عروة بن الورد أسسا جديدة للضيافة متممة للمتعارف عليه، مع إحداث الأثر الموسيقي الذي تسرّ له الأذن عند سماعه)[25]، يقول:

فراشي فراش الضيف والبيت بيته　　　ولم يلهنـــي عنــه غزال مقنــع

أحدثــه إن الحديث من القـــرى　　　وتعلم نفسي أنه سوف يهجع[26]

تتجاوز الضيافة تقديم الطعام إلى مشاركة الضيف في الأكل والحديث والفراش، وإيثاره على المرأة المشبهة بالغزال. فالاستمتاع بحضور الضيف ألذّ وأحلى من حسن جمال المرأة.

الحديث مقدمة للطعام، لا يتلذذ الضيف بالأكل إلاّ بعد الشعور بالترحاب، حيث يوضع في جو أسري، يشعر بالراحة والأمان والطمأنينة، يرتاح نفسيا وجسميا وذهنيا بالحديث والأكل والنوم، فتبلغ راحته الذروة.

تميّز شعر الصعاليك بجميع خصائص الشعر الجاهلي الفنية والجمالية، وامتدّ على كامل فضائه فشمل جميع أنماطه، لكنه انسحب من ساحة الأطلال، ومن رنة التصريع .

فالطلل تقليد فني جاهلي، يبدو فيه المكان ممزقا مندثرا، مرتدّا للماضي المدمر للعالم، يبكي فيه الشاعر مستعيدا ذكرياته، بيد أن عالم الصعاليك جديد، يتطلع نحو المستقبل، لا تربطه بالماضي رابطة، حيث لا يملكون شيئا، جلّ مالهم حسام.قال عمرو بن براق (من الطويل):

وكيف ينام الليل من جلّ ماله　　　حُسام كلون الملح أبيض صارم[27]

أصبحت عندهم الأماكن متساوية، طالما حققت لهم المآرب والأغراض، الشيء الذي أضعف الارتباط بها:

ففي الأرض عن دار المذلة مذهب وَكُلُّ بِلادٍ أُوطِنَتْ كبلادي

أما **الزمن** فيبدو في شعر القبيلة دائريا، يرتدّ إلى الماضي المستقر، العصر الذهبي المتميز بالتناغم والخصب، لكنه تحول عند الصعاليك إلى زمن سهمي، متجه نحو المستقبل.

يؤسس نص الصعاليك للزمن الفردي هاربا من الزمن الجماعي، ملغيا فاعلية الزمن لبناء فاعلية الإنسان، خارجا عن الرموز الأساسية أولها رمز الأطلال. إنه لم يعد يعرف الرمز بعد أن غدا يؤسس للفعل الإنساني باعتباره الخالق المبدع، يقضي على الانتقال من مكان مجدب إلى مكان خصب بحثا عن عالم حاضر يكسب فيه قوته بفعله، يندفع في العالم لنيل الرزق بالفعل البطولي(28).

التصريع تقليد فني، يُسهم في بناء جمالية النص الشعري، لم يلتزمه الصعاليك (إلاّ في القليل النادر، فالطابع الغالب عليه خلوه من هذه السمة البارزة في شعر غيرهم، بينما عندهم لا نجد إلاّ نسبة قليلة مصرعة، أما الكثرة الغالبة فلا تصريع فيها.)(29).

إنّ أكثرية شعر الصعاليك غير مصرع، على خلاف أكثرية شعر غيرهم.فقصائدهم المصرعة (قليلة معدودة، بينما سائر قصائدهم جاءت بدون تصريع، مع وضوح عدم البتر في معظمها.أما مقطوعاتهم فقليل منها نجد فيه التصريع، وكثير منها لم نجد فيه التصريع)(30).

إن رفض الصعاليك للتقاليد الفنية على غرار رفضهم للعادات الاجتماعية راجع إلى أنهم قد (خرجوا في حياتهم عن المجتمع القبلي الجاهلي وقيمه وأخلاقه، وكانوا شذوذا في هذا المجتمع. ومن الطبيعي، والحالة هذه، أن

يكون شعرهم شذوذا أيضا في الشعر الجاهلي. فإذا وجد الدارسون في شعر هؤلاء الصعاليك شعرا منتميا إلى القبيلة وقيمها وأخلاقها، اعتبر الشعر شذوذا داخل الشذوذ)[31].

إن انسحاب شعر الصعاليك من ساحة الأطلال، ومن رنة التصريع، إعلانا للاحتجاج وإظهارا للقهر المسلط على مجتمعهم عبر القوانين التي لم ترق لهم بعد أن قذفتهم إلى قاع الهرم الاجتماعي، فانتهكوا الأعراف الاجتماعية وأهدروا بعض الرموز الفنية، وأبقوا على خصائص الشعر الجمالية كالموسيقى بنوعيها الداخلية والخارجية، تمريرا لخطابهم وإيصالا لصوتهم بقصدية الإمتاع والإقناع .

إن الرغبة في تحقيق صورة من العدالة الاجتماعية ومحو الفوارق الطبقية، واسترجاع الحقوق المدنية، هو الدافع الأساس إلى تصوير الصراع بين الأحرار والأرقاء، بين الفقراء والأغنياء، عبر لون شعري جسّد أفكارهم وأبرز مظالمهم، فلما لم يجدوا اليد الممدودة إليهم، انفصلوا عن جسدهم (القبيلة)، مفضلين الخروج إلى الفيافي والقفار بحثا عن مجتمع بديل عادل، حيث يستردّون فيه حقوقهم المهضومة وحرياتهم المنهوبة.

الهوامش

1ـ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، ط16، 1983، ص226 .

2ـ إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1980 ص 133 .

3ـ ابن منظور، لسان العرب، ج10، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص455.

4ـ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار غريب، القاهرة، ص17 .

5ـ ديوان عروة بن الورد، إعداد وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، ط1، 1996، ص45.

6 ــ المصدر نفسه، ص 79.

7 ــ المصدر نفسه، ص 59.

8 ــ ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط2، 2007، ص 69.

9 ــ المصدر نفسه، ص 68.

10 ــ فاروق أحمد اسليم، الانتماء في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص158.

11 ــ ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط2، 2007، ص69.

12 ــ سورة آل عمران، الآية 106.

13 ــ ديوان السليك بن السلكة، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط2، 2007، ص 97 .

14 ــ ديوان تأبط شرا، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003، ص176.

15 ــ ناهد أحمد السيد الشعراوي، عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ص 129.

16 ــ عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الأدب العربي، دار قباء، القاهرة، ص287..

17 ــ عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 198.

18 ــ عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص41.

19 – ديوان عروة بن الورد، ص 34.

20 – محمود حسين أبو ناجي، الشنفرى شاعر الصحراء الأبي، ص63.

21 ــ أحمد بوزفور، تأبط شعرا، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، ص580.

22 – ديوان الشنفرى، ص 08.

23 – ثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء، القاهرة، 2000، ص ص 54، 55.

24 – ديوان عروة بن الورد، ص 35.

25 – سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص 109.

26 – ديوان عروة بن الورد، ص 75.

27–ديوان عمرو بن براقة، إعداد وتقديم طلال حرب، الدار العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص107.

28– كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 582.

29– عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص401.

30–المرجع نفسه، ص 403.

31– احمد بوزفور، تأبط شعرا، ص 172.

من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية
حديث عيسى بن هشام والرواية المغاربية نموذجا

د. نورة بعيو
جامعة مولود معمري، تيزي وزو

نحاول في هذه المداخلة الوقوف عند حدود البلاغة القديمة والكشف عن جملة قواعد البلاغة الجديدة المرتبطة بالسرد الروائي، من خلال مدونة نصية تنطلق من "حديث عيسى بن هشام" لتتوقف عند النصوص الروائية المغاربية ممثلة بأحمد المديني وأحلام مستغانمي وواسيني الأعرج والطاهر وطار وبنسالم حميش... الخ، طارحين السؤال الآتي: هل تمكنت هذه النصوص من إنتاج بلاغة تتناسب وبنية الرواية المتميزة والمنفتحة على مختلف الأجناس والأساليب؟! لقد كانت البلاغة ومنذ القدم عبارة عن مجموعة قواعد منطقية تشكل بناءً معقدا ذا طبيعة نسقية وظيفته الأولى إنتاج النصوص حسب تلك القواعد من استعارات وكنايات ومجازات وغيرها. وإلا فما الفرق بين أسلوب الشعر الغنائي مثلا وأسلوب أي عمل قصصي، هل تفرض خصائص كل نوع فعاليتها في التحليل الأسلوبي والبلاغي.

لا شك أن صعود الأسلوبية باعتبارها أحد البدائل المقترحة لخلافة البلاغة أو إعادة صياغتها بما يناسب روح العصر، الذي شهد ثورة في مجال اللغة أن يمثل في العمق أحد هذه التحولات بتأثير التيارات الفكرية والإيديولوجية التي تواصلت مع البلاغة، ما فتئت تعيد تشكيل البلاغة في صيغ مختلفة. كما أنّ الأسلوبية أثبتت عجزها عن أن تحل محل البلاغة في مقاربة مختلف الخطابات، مع أنها وسّعت من مجال البلاغة ومفهوم الوحدة التحليلية أو التصويرية باقتراحها مصطلح "السمة

الأسلوبية" بدل "المحسن البديعي" أو الصورة البلاغية المقننة سلفا، إلا أنّ هذا التصور اصطدم بمبدأ "الانزياح" "L'écart" عن المعيار أو مبدأ الاختيار اللذين اتخذتهما النظرية الأسلوبية أساسين لتحديد موضوع مقاربتها. ولمدة طويلة ظلت الأسلوبية عاجزة عن استيعاب أجناس أدبية سردية كالرواية والقصة. ولعل النقد الذي وجّهه إليها م. باختين قاعدة يمكن الانطلاق منها لتفسير أحد وجوه هذا العجز، حيث أقام طرحه على أساس العلاقة الضرورية التي يجب أن تقوم بين النظرية الأسلوبية وبين مفهوم الجنس الأدبي، فلن تفلح أية نظرية أسلوبية في استيعاب الأسلوب الروائي من دون فهم عميق لخصوصية الجنس الروائي.

وهذا يوضح أن الأسلوبية لم تنجح في أن تكون بديلا مقنعا للبلاغة، « غير أنها نبهت التفكير البلاغي إلى عنصرين مهمين تحققا مع صعود النظرية الأسلوبية هما: الانفتاح على النصوص وتجاوز معيارية الأبواب البلاغية التي حرصت البلاغة المدرسية على تلقينها للمتعلمين ومطالبتهم بحفظها، من حيث هي مجموعة قواعد جاهزة ومقننة سلفا في إطار ما عرف بعلوم البلاغة الثلاثة المعروفة»[1] ذلك أن البلاغة بقدر ما تُعنى بالتشبيه والاستعارة والسجع والجناس، تعنى أيضا بالسمات الأقل تجريدا ولكنها ليس الأقل تعبيرا عن التكوين الجمالي والنسيج البلاغي للعمل الأدبي، بالإضافة إلى تحقيق البعدين التأثيري والدلالي عند المتلقى.

لقد ظلت البلاغة بالمفهوم التقليدي للمصطلح، تلازم السرد العربي منذ نشأته وأسباب ذلك كثيرة، بعضها مرتبط بالمؤلف وعمله وبعضها الآخر مرتبط بالمرحلة التي انتشر فيها الجنس الأدبي ودرجة تقرب كل من المبدع والقارئ من خصائصه « فحين صدرت الأعمال التأسيسية للرواية العربية أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، كان التعبير لذاته ما يزال يحتل مساحة مهمة بفعل معطيات العصر وإنجازه الثقافي، هذا ما تنبئ به – على الأقل – أعمال كحديث عيسى بن

هشام وروايات جرجي زيدان، بل إنّ احتفالية البلاغة المباشرة لم تفارق مؤلفين متحررين كهيكل في "زينب" وجبران في "الأجنحة المتكسرة"»[2] «فالتطور الذي عرفته الأشكال السردية العربية منذ عصر النهضة يمكن أن يصنّف إلى نوعين: تطور مغلق تمت خلاله تحولات شكلية وتيماتية جزئية داخلية، وتطور مفتوح تسربت فيه عن طريق المثاقفة، عناصر أدبية خارجية إلى صلب الجنس الأدبي الأصلي. وهنا يطرح السؤال: هل تتم التحولات البنائية في نص ما، بمجرد ما يصل الجنس الأدبي إلى مرحلة الإشباع كما ذهب إلى ذلك الناقد ف. كريزنسكي (Valadimir KRIZINSKY: Carrefour des signes mouton, 1981) أم أنّ مرحلة الإشباع الإجناسي نفسها مقرونة في كل الحالات، بتسرب عناصر أدبية خارجية تخلخل الجنس الأدبي على مستوى البناء والمنظور واللغة؟ »[3].

لقد توفي المويلحي سنة 1930 وكان من أبرز أدباء النهضة قياسا إلى سليم البستاني وفرح أنطوان وحتى جرجي زيدان، أتقن اللغة العربية ونهل من أسرارها الكثير، وقد احترف الصحافة بمعية أبيه الذي حثّه على ذلك، فكان صحفيا بارعا وناقدا اجتماعيا مهما ولاسيما بعد نشره لكتابه: "حديث عيسى بن هشام" أو "فترة من الزمان" سنة 1907، وبعد أن يذكر الأطراف التي أهدى لها مؤلفه يوضح الغاية من كتابته، وطريقته في ذلك هي سرد قصص خيالية على شكل مقامات على النمط المعهود ضمّنها وصفا وانتقادا للمجتمع المصري بعد زوال مرحلة الباشوية، حيث يؤكد لنا أن مؤلفه هذا: « وبعد فهذا الحديث عيسى بن هشام وإن كان في نفسه موضوعا على نسق التخييل والتصوير، فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة حاولنا أن نشرح به أخلاق العصر وأطوارهم وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها والفضائل التي يجب التزامها»[4] ومعروف أن المويلحي عمل مع جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده على إصدار "العروة الوثقى" في باريس وشارك في الثورة العرابية، فكان بذلك عضوا مركزيا في المؤسسة

الاجتماعية والثقافية الجديدة التي كانت تمتد فعاليتها عبر السياسي والفكري والإبداعي، وهذا التوجه الذي قدّم به المويلحي حديثه يشبه مقدمة الحريري لمقاماته.

نجد «إذن في مقدمة الحديث: الحقيقة من جهة، وهي هدف كل عمل تخييلي وثوب الخيال من جهة ثانية، باعتباره وسيلة لبلوغ تلك الحقيقة وعند الحريري، فهناك تقابل بين التنبيه والتهذيب من جهة، والتمويه والأكاذيب من جهة ثانية، من هنا يبدو التعالق قائما بين مقدمتي "الحريري" و"المويلحي" على أساس مقصديتين: استيطقية وأخلاقية »[5].

إنّ هذا الطرح الثنائي في مقدمة "المويلحي" خاصة يعكس الجو العام الذي كان سائدا آنذاك في الأوساط الثقافية المنتمية أو المتعاطفة مع المؤسسة الجديدة الرافضة لكل تفكير خرافي خوارقي، ومقابل ذلك كانت الدعوة قوية إلى التفكير العقلي والواقعي بما يتناسب وروح العصر. ولبلوغ هذا الهدف، يضيف "المويلحي" إلى خياله الجامح، تهكما مصطنعا ببراعة فائقة لاستهواء القراء بأسلوبه القديم النظير بوصفه لوضعيات هزلية ومؤلمة، كما يتحدث بسخرية واضحة عن مخترعات العصر كالدراجة والقطار وموظفا ألفاظا أجنبية ودخيلة، ولا يغفل انتقاده للعادات الجديدة التي صار المصريون يتكلفون في اكتسابها مثلا التردد على الملاهي، وتناول مختلف أنواع الخمور، والتطبع بطباع الغربيين.

وعلى مستوى الكتابة السردية خاصة نلاحظ انطلاقا من العنوان "حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن"، وجود ثنائية تقوم من جهة على مراعاة التقاليد الأدبية بجعل "عيسى بن هشام" راويا مركزيا كما الشأن في المقامة الهمذانية، وكذلك استعارة أساليبها البلاغية المتنوعة والمتكلفة، حيث الأسلوب البليغ والإنشاء الرفيع ولغة منمقة بمختلف الأسجاع « قال عيسى بن هشام، ولما حلّ يوم الجلسة رافقت الباشا إلى المحكمة، فوجدنا في ساحتها أقواما ذوي وجوه مكفهرة وألوان مصفرة، وأنفاس مقطوعة، وأكف مرفوعة، وشاهدنا باطلا يُذكر، وحقا

ينكر، وشاكيا يتوعد، وجانيا يتودد، وشاهدا يتردد، وجنديا يتهدد، وحاجبا يستبد، ومحاميا يستعد... الخ»[6]، كما يدرج شواهد عديدة وكثيفة من الشعر ليزيد لغتها عذوبة تراعي السياق النصي تارة وتهمله تارة أخرى، كما يكثفها مرة ويكتفي ببيت أو بيتين مرة أخرى، وفي الغالب الأعم على لسان الراوي، كقوله في موضوع غياب البصيرة عند بعض الموظفين « ولو سار كل الورى هكذا... لما حسد العُمى من يبصرون[7]. وقال في موضع آخر:

فحمرٌ وسود حالكات كأنها   سوام بني السيد ازدهته القوائم

يزان لديها الطعن في حومة الوغى   إذا زيّنت للعاجزين الهزائم

وفيها إذا ما ضيّع النكس غبرة   تصان بها المستصحبات الكرائم[8].

هذا ولم يغفل "المويلحي" عن توظيف الكثير من المحسنات البديعية الأخرى كالمقابلة والطباق[9].

وبالإضافة إلى تكرار لفظة و"بينما" على غرار ما نقرأه في المقامة الهمذانية كقوله: «وبينما أنا في هذه المواعظ والعبر، وتلك الخواطر والفكر... إذا برَجة عنيفة من خلفي... »[10].

وهكذا لم يكن في وسع الأديب العصامي المتشبع بالثقافة الدينية والعارف بخصوصيات الحضارة الأوروبية، أن يدرك أن التحولات المختلفة التي عرفها المجتمع المصري في بداية القرن العشرين كان يجب أن ينتج لغة جديدة وبلاغة ترتبط بطبيعة المجتمع الجديد وثقافته، وبالتالي فالكتابة على غرار ما فعله أصحاب المقامات في القرون الماضية لم يعد مجديا، بخاصة إذا رغب الكاتب في التعامل مع جنس جديد يختلف عن المقامة هو الفن القصصي.

لقد كانت الحاجة إلى طريقة تستوعب هذه التجربة الجديدة، فوجد المويلحي "الشكل المقامي" الذي تكيّف مع قاموس العصر اللغوي من جهة، وتمرير الرؤية الاجتماعية وتحقيق الغاية التعليمية، من جهة أخرى. وكان من الممكن جدا لرؤية

صاحب الحديث أن تسهم بجدية واضحة في الإنجاز القصصي والدرامي اللاحقين. والسبب في ذلك يتلخص في سلطتين: «الأولى، الاتجاه المحافظ. والثانية سلطة بلاغية جمالية، كانت مانعا لبلوغ الحديث "مرحلة العطاء الدرامي الحقيقي"، حيث يأخذنا "المويلحي" عبر ثلاث صفحات كاملة عبر رؤية منامية يقلب صورها من جميع الوجوه الإنسانية والبلاغية، حيث يختلط الشعر بالنثر ليقر بحقيقة أن لا فرق بين أمير وفقير، وهذه القبور شاهدة على ذلك»(11).

يطول التأمل ويتكثف الوصف، ليتذكر السارد بعد ذلك الأنا نفسه «وبينما أنا في المواعظ والعبر، وتلك الخواطر والفكر أتأمل في عجائب الحدثان، وأعجب من تقلب الأزمان... إذا برَجة عنيفة من خلفي... فالتفت التفاتة المذعور، فرأيت قبرا انشق من بين تلك القبور، وقد خرج منه رجل طويل القامة، عظيم الهامة... »(12). ليبدأ المشهد السردي، ومع أن الكلام السابق يثري الجانب التعبيري والبلاغي، فإنّه يبعدنا أكثر عن حركة السرد، وقد وعى "أحمد فارس الشدياق" خطورة تهافت الكتاب على الصور البيانية والمحسنات البديعية، وذلك في كتابه (الساق على الساق، الجزء الأول، 1920، ص 15) «وبعد فإني علمت بالتجربة أن هذه المحسنات البديعية التي يتهور فيها المؤلفون كثيرا ما تشغل القارئ بظاهر اللفظ عن باطن المعنى » لقد قال الشدياق هذا الكلام قبل نصف قرن من صدور "الحديث"، وظلت هذه الصرخة النقدية الجادة معلقة في الهواء لم يعمل بها أحد. إنّها ثقافة العصر قبل ظهور التيار البرجوازي، فكان من البديهي «ألا تناسب البلاغة الشكلية مجتمعا ثار على كل القيود، كذلك لا يلبي الخطاب البلاغي القديم جنسا أدبيا يطمح في استيعاب تطلعات الطبقة الأكثر هيمنة في المجتمع، بالإضافة إلى أن القوالب التعبيرية المتكررة تقف عاجزة لتنجز لغة جديدة تناسب مشاعر الناس وعواطفهم وتكون إطارا يحوي تجاربهم كما فعل محمد حسين هيكل»(13). وإلا كان قد ظل سجين المأثور البلاغي القديم، وتعذّر عليه استيعاب الحياة الريفية المصرية، فانتقل بل تحرر من سلطان البلاغة إلى آفاق الرومانسية والشعرية في

"زينب" حيث استطاع أن يعبر عن أحاسيس الناس والحياة الريفية المصرية عبر قصة مؤثرة، بعد أن مزجها بمظاهر الطبيعة المختلفة، وكان الدور الأول للشخوص والأحداث المتنوعة في القصة، وكذلك اللغة العامية التي تخللت المشهد السردي، وكان ذلك حقا ثورة على أية قداسة تحيط بالقوالب اللغوية والتعبيرية[14]. لقد أضحت الرواية كخطاب سردي أكثر استجابة لروح العصر وهذه الروح هي التي تسهم في إنشاء الأنساق اللغوية لبناء عوالم بديعة ومؤثرة، وهي في الوقت نفسه قد تخلصت من الزخرف الشكلي بوسائل لم تعد تقتصر فقط على البديع وتوظيف الاستعارة والمجاز والكناية، بل هي مرتبطة أكثر بما عرف بتقنيات السرد المعاصرة، حتى يخدم المبدع بلاغة السرد لا سرد البلاغة. مما رشّح هذا التوجه البلاغي الجديد، لأن يكون هدفه تحليل النصوص الإبداعية، وذلك لسببين:

سبب تاريخي، يعود إلى مختلف الفنون الأدبية القديمة التي أنتجت بما يناسب النظرية البلاغية القديمة، لذا يمكن استثمار هذا الموروث من خلال إعادة بناء قواعد لتأويل النصوص والكشف عن تركيبها الشكلي المقصود بطريقة علمية، وسبب منهجي محض يكمن في استمرارية النسق البلاغي ومرونته التي تؤهله لأن يطبق على مختلف النصوص، فقد صارت البلاغة الجديدة منهجا مهما لفهمها بمختلف مرجعياتها، دون أن نغفل رؤية المتلقي في العملية التلفظية، وموقع الأديب في السياق الاجتماعي والثقافي الذي أنتج فيه النص. ولاسيما بعد الجهود والأبحاث الأنجلوسكسونية في بداية 1960، ولاسيما تلك التي ارتبطت بالسرد القصصي/الروائي مع "بيرس ليبوك" و"دافيد لودج"، و"واين بوث"، و"كونتز" و"مجموعة Mu وغيرها، وإذا مثّلنا لهذا بالجنس الروائي، نلاحظ أنه جنس منفتح على أشكال تعبيرية وخطابات وأساليب متنوعة، مما يدفع دارس النقد العربي المعاصر إلى إعادة التفكير في موروثنا البلاغي، والبحث عن قواعد بلاغية جديدة تطبق على الرواية، وهي مستمدة أصلا منها، بل وكامنة فيها، ولاسيما أنه قد تأكد أن لكل جنس أدبي بلاغته التي تميّزه عن غيره.

فبلاغة السرد القصصي تختلف عن بلاغة الشعر الغنائي، إلا أنّ المغالطة الكبرى وقعت عندما أعلن عن مقولة الباحث الفرنسي BUFFON «الأسلوب هو الإنسان بعينه» ويناسب هذا الطرح الشعر الغنائي حيث أن لغة الشعر وأسلوب القصيدة أو الديوان ككل يتطابقان وهوية المبدع... فيكفي أن نقرأ بعض الأبيات لنقول إنها لأبي الطيب المتنبي أو بعض الفقرات النثرية لنقول إنها لنجيب محفوظ مثلا.

إنّ عوامل تحديد الأسلوب لا تعود للمتكلم فحسب، بل أيضا لخصائص كل نوع أدبي. وقد أجمع العديد من النقاد أن طبيعة الرواية مخالفة لطبيعة الشعر الغنائي، وسبب الجهل بالمكونات الروائية، أقام النقاد مقارباتهم على هذا الفن بأدوات بلاغية جاهزة، كانت تناسب الشعر والخطب والرسائل الفنية، مما جعل نتائج الدراسة في خدمة سرد البلاغة بشكل واضح في بداية القرن العشرين بخاصة، وأسباب ذلك يمكن تلخيصها فيما يأتي:

- «إنّ الناقد التقليدي لم يرث تراثا نقديا في الرواية العربية لذا طبق المقاييس النقدية البلاغية التي أقرّها القدماء في الشعر على الرواية.

- ركزت فئة اللغويين على المدلول المعجمي للكلمة، لا على دورها في تصوير الحدث أو أحد مواقف الشخصية[15].

- ظل النقد اللغوي والبلاغي للرواية وخاصة دراسته للأسلوب الروائي معياريا، يعتمد مقياس الصواب والخطأ. انطلاقا من مقولتي: المقام والمقال. ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، وغيرها[16].

ويمكن أن تستغل هذه المقاييس في دراسته أحوال ومواقف مختلف الشخوص الحكائية.

كذلك يمكن أن تستفيد من وظيفة الاستعارة في السياق النصي كعنصر تحفيزي يرتبط بوسائل التحفيز الأخرى الموجودة ضمن النسق السردي كما ذهب "برنارد فاليت"[17].

وعليه فاعتماد دراسة الرواية بمقاييس دراسة الشعر له خطورة علمية واضحة في إطار التعامل الأسلوبي مع الفن الروائي، لأنها تبعد بل تلغي بشكل كلي خصائصه النوعية أو الإجناسية.

ولتوضيح ذلك يكفي أن نقارن بين الأحادية الأسلوبية القائمة على النزعة الذاتية في الشعر الغنائي، وأسلوبية الرواية القائمة على التوجه التعددي المحكوم بالتعارض والتصادم، لأن الكاتب الروائي يكون مدفوعا إلى تنويع الأبطال من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية، حتى ضمن المجموعة البشرية الواحدة، وهذه سمة أساسية في الخطاب السردي.

إنّ الأسلوب الفردي للمبدع في الجنس الروائي يواجه أساليب متعددة، ويكون مجبرا على أن يبحث لنفسه عن مكان بينها، وقد أهملت هذه الخاصية زمنا طويلا في النقد العربي، فكان التركيز على المكونات الأخرى للرواية كالأحداث والشخصيات والحوار. حيث وفي كل مرة كان الناقد يتجاوز مستوى الدراسة الأسلوبية البلاغية؛ وكان الخطأ يتلخص في هيمنة الوحدة الأسلوبية للمبدع كما هو الشأن في الفن الشعري، لأن الأسلوب هو الكاتب.

من هنا تعمقت فكرة ضرورة إيجاد طريقة مثلى لمعالجة هذا الفراغ النقدي، أي تجاوز الأسلوبية القديمة والبحث عن منافذ مختلفة لإقامة أسلوبية جديدة. ويعد الإرث الشكلاني وما ترجم منه إلى اللغة العربية إطارا مهما اتخذه بعض النقاد العرب المعاصرين مطية لتصحيح الأخطاء السابقة، وبخاصة ما خلفه النقد الروسي من طروحات في مجال الأسلوبية المعاصرة والرواية أمثال: "فينوغرادوف" و"تشيتشرين" في كتابه "الأفكار والأسلوب"(*) .

ويمكن أن نعدّ الناقد الروسي "ميخائيل باختين" من الذين بلوروا أكثر مصطلح التعددية الأسلوبية في الرواية ولاسيما في كتابه جمالية ونظرية الرواية حيث يخصص فصلا كاملا لتحليل هذه الظاهرة. فقد ذهب إلى أن السرد

المباشر وهو خطاب المؤلف قد يوظف إلى جانب الأساليب الأدبية الأخرى، أشكالا أسلوبية غير أدبية مرتبطة بالمواعظ والفلسفة والتاريخ والصحافة والتقارير القانونية والسياسية... الخ، كما أن الحوار باعتباره أحد مكونات الخطاب السردي، قد يضم جميع أشكال التعبير اليومي السائد في مجتمع ما، وكذلك كل شخصية حكائية تميل إلى أن تتميّز بأسلوبها الخاص وهو ما يعكس أيضا نمط تفكيرها[18].

وتتعايش هذه الأساليب المتعددة في الرواية، فتكون خاضعة للوحدة الأسلوبية العليا وهذه لا يمكن أن تتطابق مع أية وحدة أسلوبية صغرى، وكل وحدة لا تأخذ معناها إلا داخل مجموع الوحدات الأخرى.

وينتج من تناسق وتناغم هذه الوحدات الأسلوبية أسلوبا من طبيعة مخالفة لها، هو بمثابة قوة مؤسلبة للأساليب المختلفة، لذلك يتحدث م. باختين عن مفهوم الأسلبة كعامل منظم لهذه الأساليب داخل مجموع النسق[19]. ومن ثم يصبح أسلوب الكاتب واحدا من الأساليب المتوفرة في النص الروائي وخاصة إذا كان ذا طابع ديالوجي/حواري، المقابل للطابع المنولوجي/الأحادي الذي يكون أقرب إلى الشعر في الغالب.

والمهم، هو كيف تتعايش هذه الأساليب جنبا إلى جنب، أو الواحد في وجه الآخر داخل العمل الروائي نفسه[20].

إنّ الرواية الديالوجية تسعى لأن تبتعد قدر الإمكان عن الشعر ولوازمه وأهمها "ظاهرة الانزياح" بالمعنى البلاغي، لأن الروائي لا يصنع أسلوبه كما يفعل الشاعر، بل يبحث عن أساليب جاهزة في الواقع الاجتماعي والثقافي، ومرجعيته في ذلك ليس اللغة المعجمية/التواصلية، بل هي مدونة الأساليب الاجتماعية أو بالأحرى السوسيو- لهجات (Sociolectes)، المصطلح الذي وظفه "بير تزيما" في مؤلفه الازدواجية الروائية[21].

تقول مارت روبير "MARTHE Robert": « إنّ الرواية تقول ما تريده... »[22]، من هنا فالروائي لا يقول ما يريده فقط بواسطة أسلوبه الخاص، لكن بواسطة مزج أسلوبه بالأساليب الأخرى، أي بواسطة أسلوب مؤسلِب، وتدعم الدراسات البنيوية المعاصرة هذا التوجه الباختيني، من خلال الإشارة إلى المستوى الدلالي للأسلوب، «فقد تحدث "ديكرو وتودوروف" في معجمهما عما سمياه بالمظهر الدلالي "L'aspect sémantique" للأسلوب، وخاصة ما ارتبط به كمصطلح تعددية الدلالة "La plurivalence".

بالإضافة إلى تحليلهما لمصطلح "المعارضة الأسلوبية" "Pastiche" المرتكزة على عنصر السخرية، وكذلك الأسلبة وغيرها... الخ[23].

ويندرج هذا الطرح عموما، ضمن ما سماه "باختين" بصورة اللغة، ذلك أن الزاوية التي تلتقط منها تلك الصورة هي التي تحدد موقفا منها، «فاللغة ليست مقصودة لذاتها بل بما تحمله من دلالات ومواقف وأفكار، ومن ثم تتداخل الحدود بين الأسلوب والفكر/اللغة الذي يعبر عنه، وهكذا يصير أسلوب الرواية ذا طبيعة مفهومية من خلال صورة اللغة»[24].

«إنّ اللغة الروائية لا تقوم فقط بدور التمثيل بل تصير هي بدورها موضوعا للتمثيل»[25]، وهذا ما لا توفره لنا اللغة الشعرية بخاصة، ذلك أن الجنس الشعري يركز على الكلمة انزياحها وجرسها دون الاكتفاء بنحويتها واستعماليتها، وصولا إلى الصورة، والانتقال من المفردة بذاتها إلى المفردة بما هي لحظة في سياق ما، هذا ما يوضحه الموروث النقدي العربي؛ المجاز الاستعارة والكناية، وكذلك فعلت الشعرية الأرسطية.

إلا أن الكلمة الشعرية شيء، وشعريتها في الرواية أمر آخر، لا يمكن أن ينحصر في حدود المجاز والاستعارة والكناية والرمز والإنشائية، ذلك أن الرواية

جنس إبداعي آخر، كتابة أخرى، كلمة/لغة أخرى تقوم على قواعد أسلوبية أخرى، ميزتها التعدد والتنوع والتناقض.

يخطئ إذن من ينظر إلى الرواية بمنظار الشعر أو غيره، لأنها نوع يرسل كلمته ويبدع فنه، في وسط الرحم الاجتماعي ذي الطابع الحواري الرافض للمقدس والوثوقي والأحادي»[26].

وتبعا لهذا الطرح الباختيني يؤسس "ت. تودوروف" طرحا آخر مدعما الطرح السابق مفاده أن لكل من الكلمة الروائية والكلمة الشعرية ثنائية صوتية، غير أن الأولى مصدرها اللغة التاريخية والاجتماعية، والثانية مصدرها المقدس والمتعالي الراقي، والثنائية هنا تكتفي بنظام نبروي واحد، وحين يتثنى أو يتعدد المعنى بالمجاز والاستعارة... لا يكون ذلك في حوارية، ثنائية نبروية، لأن السبيل مسدود أمام النبرة الأخرى، النبرة الغريبة[27]، وقد يوظف الكاتب مجموعة من الصور المجازية في لغة سرده للحدث الروائي وإن كان هذا التوظيف يختلف عن نظيره في أية قصيدة يقول "جيرار جينات" «يتميّز الشعر ببعض الخصائص كالاستعمال المكثف للصور المجازية»[28]. وبهذا التكثيف يبتعد السرد عن وظيفته الأساسية المتمثلة في الإخبار والتبليغ والعرض بطريقة بعيدة عن التلميح والإيحاء والإشارة، وهذه صفات تتولد من ظاهرة الانزياح المميزة للغة الشعرية، وإذا غلبت هذه الغاية على أي مشهد سردي، سيضفي ذلك على اللغة الروائية طابعا شعريا احتفاليا.

ولعل القارئ في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، يلاحظ أن لغتها جاءت محملة بمختلف الصور الشعرية ممثلة بالاستعارة والمجاز والتشبيه، وخاصة "مجاز المجازات" أي الاستعارة بحسب ما ذهب إليه "جون كوهن" في كتابه "بنية اللغة الشعرية"[29].

إنّ الحضور المكثف لهذه الصورة في نص "ذاكرة الجسد" جعل لغته محملة بالدلالة والإيحاء، فقد احتفت الكاتبة بلغتها احتفاءً مميزا متجاوزة السمة التداولية

والاستعمالية للصورة/الاستعارة إلى السمة الإبداعية القائمة، خالقة لغة مشحونة بالتوتر والصراع والجدة كقول خالد: « يحدث كثيرا أن أرسم أمام هذه النافذة، ويحدث أن أجلس في الخارج لأتفرج على نهر السين وهو يتحول إلى [إناء يطفح بدموع مدينة تحترف البكاء] »[30]. إنّ ما يثير انتباه القارئ هنا ليس تشبيه المطر بالدموع، أو النهر بالإناء، فمثل هذه الصور قد تكون مألوفة، ولكن الذي يثير فضول القارئ هو أن البطل يرى في مدينة باريس فضاءً "يحترف البكاء"، ذلك أنه استثمر ما هو إيجابي وهو كثرة نزول المطر/الماء كدلالة على الحياة والحركة الدؤوبة، بما هو سلبي حزين، حيث حوّل هذا المطر إلى دموع والحياة إلى موت، وكأنه أراد أن تشاركه مدينة باريس في مآسيه وآلامه اليومية.

فأحلام مستغانمي استندت إلى اللغة الشعرية لا إلى شعرية اللغة، المحققة لجمالية السرد القصصي وبلاغته وهي الشعرية المستقاة أصلا من قواعد النوع الروائي الذي يتطور ويتجدد بشكل مستمر، رافضا بلاغة الأبواب الجاهزة والتلقينية.

ومقابل ذلك، اقترح أحد النقاد[31] المغاربة "محمد أنقار" مصطلحا سماه "بلاغة السمات" وهي خلاصة الجهود الأسلوبية والاجتهادات البلاغية منذ المرحلة الأرسطية والمدونة التراثية العربية، إنّ هذه البلاغة تولي اهتماما بالغا لتداولية النص الإبداعي والتي تشمل النوع الذي ينتمي إليه والتلقي الذي يتجاوب معه، فيتحول النص هنا إلى موضوع التأمل البلاغي، حيث ينطلق الدارس البلاغي من النص باحثا أو ناحتا القاعدة أو السمة، ولا ينطلق من هذه إلى النص كما تفعل البلاغة المدرسية، ومفهوم السمة في البلاغة التقليدية لا تخرج عما هو مقنن سلفا، وفي الدرس الأسلوبي تتحدد على أساس عمليات الانزياح على أكثر من صعيد، في حين إن السمة في بلاغة السمات تحددها مبادئ مأخوذة من مصادر مختلفة، طبيعة النوع، وحدة النص واتساقه ومبادئ جمالية عامة كالإيحاء والتجسيد والتصوير.

فهذه البلاغة تصف وتفسر السمات التي تحددها مبادئ جمالية يوفرها لنا النص أو النوع الأدبي نفسه. وبالتالي لا وجود للسمة البلاغية خارج النص، إنّ هذه البلاغة ذات طابع حدسي تقوم على ذوق أكثر مما تقوم على القواعد[32]، وهذا الذوق يستند إلى قراءة متمرسة وخبرة عميقة بمختلف فنون التعبير الأدبي.

«وقد أصاب "كبيدي فاركا" في قوله أنّ البلاغة ماثلة في طبيعة الأشياء، فالبلاغة لا تعرف حدودا صارمة، إنها موجودة في جميع أشكال التعبير والتواصل البشري، كما أنه لا يمكن أن نحصر قواعدها في شكل مغلق، لأنها تستمد حدودها من طبيعة الإبداع اللفظي وغير اللفظي للإنسان عبر التاريخ... »[33]. إذن لم يعد خافيا على أحد أن ناقد الرواية وقارئها يسهل عليهما التفريق بين بلاغة ذات أساس أسلوبي أو بياني وبلاغة ذات أساس نوعي/إجناسي ضمن الفضاء النصي المحدود لرواية ما[34]، ذلك أنه يمكننا القول إننا صرنا نتعامل مع بلاغات روائية كثيرة تماشيا وكثافة ما ينتج يوميا من إبداعات جديدة، ومرد ذلك أي الاختلاف بين هذه البلاغات «مرتبط بطبيعة المبنى المجازي، وبأفق الرؤية، إلى مقامات التناظر والمماثلة الفكرية، وأضحى بوسع القارئ الناقد اليوم أن يميّز بين مسارات نوعية للكتابة الروائية، وأن يصنّف نسيجها التصويري وتتبع سريان نظام القول داخل مقتضيات أسلوب النوع ذاته... »[35].

يسعى الروائي العربي المغاربي المعاصر لتقديم تفاصيل خطابه عبر المشاهد السردية المختلفة «إلى تشكيل نظام صوري تتجانس في داخله الدوال الروائية في تجسيد المعنى من خلال ابتداع فعاليات وظيفية جديدة للقواعد البيانية وتوسيع آفاق الأداء الجمالي لصيغ المشابهة والمجاورة»[36].

تجليات بلاغة السرد في بعض النصوص الروائية المغاربية: ستكون هذه النصوص ممثلة بالروايات الآتية: "الجنازة" لأحمد المديني و"المصري" لمحمد أنقار و"سيدة المقام" و"سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج، و"العلامة" لبنسالم حميش.

1 – **كثافة الأمكنة وبلاغتها في روايات "الجنازة" و"سيدة المقام" و"المصري"**: يعد الفضاء الحكائي أو المكان أحد المكونات المهمة في الخطاب الروائي من حيث علاقاته المتعددة بالمكونات الأخرى، فلم يبق الفضاء الحكائي مجرد إطار جغرافي يحوي الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات الحكائية. وهذا ما يميّز توظيف هذا العنصر في الخطاب الروائي العربي/المغاربي المعاصر، وذلك ما تحث عليه بلاغة السمة في التوجيه الجديد لبلاغة الجنس الأدبي.

وهذا عكس ما فعله قبيل ظهور فن القصة في الأدب العربي، حيث اهتمام المبدع برسم خريطة دقيقة وإبراز حدودها والوقوف عند العناصر الزخرفية والجمالية حتى يوهم القارئ بواقعية المكان أكثر، ولاسيما عندما يسترسل المؤلف في ذكر أسماء الأمكنة المختلفة بمباشرة واضحة تعمق تقريرية اللغة من جهة وتوسع مجال رومانسيتها من جهة أخرى. وقد فعل صاحب "حديث عيسى بن هشام" كذلك: « فطاوعنا القدر، وعزمنا السفر، التماسا لبرء الداء بتبديل الهواء ونزلنا من ضواحي الإسكندرية قصرا ذا روضة غناء، في بقعة فيحاء، لا تسمع فيها إلا هديل الورقاء إيقاعا على هدير الماء... »[37] بهذه الأوصاف الرومانسية المباشرة والعبارات المسجوعة يكرر "المويلحي" تقديمه للمكان في "الحديث" سواء أكان ذلك على لسان الراوي "عيسى بن هشام" أو "الباشا" الذي نهض/بُعث من قبره[38]، وقد نجد ما يشبه هذا المنحى في بعض روايات "جرجي زيدان" التاريخية.

إنّ مثل هذا التوجه لم يعد مرصودا في الإبداع الروائي المعاصر، فقد صار مبدع الرواية المغاربية مثلا يرى في المكان عنصرا فاعلا في التشكل السردي، حيث يسهم في تقديمه وتقدمه خطوات إلى الأمام في المسار القصصي، كما يمكن أن يتحوّل المكان إلى كائن يعي، يضر وينفع، يسمع وينطق، يتأسطر

أحيانا ويتلاشى أحيانا أخرى حتى لا نكاد نمسك بحدوده، متجاوزين مختلف نقاطه الهندسية المعروفة، مما فتح الباب على مصراعيه لصفات كثيرة مثل غموض المكان، وتعدد دلالاته، وعلى القارئ المتخصص أن يكشف ذلك ويظهر المعنى المراد، ومثل هذه الصفات هي التي تكثف وجوده وتؤكد أثره في الرواية، إنّ المكان في نص "الجنازة" لا يحوي الأحداث ويؤطرها فحسب، بل يسهم في صنع مجرياتها، ولعل من أبرز الآليات أو ملامح اشتغال سمة التكثيف في نص "الجنازة" ما يظهر من خلال:

أ – ازدحام الأمكنة: واقعيا، من المعروف في مختلف الأعراف البشرية أن "الجنازة" يحضرها فئات متباينة من الناس، إلا أن هذه الفئات تتكاثر كلما كان المصاب شخصا له موقعه المميز في محيطه العائلي أو الاجتماعي، فقد استدعى "أحمد المديني" كل مناطق المملكة المغربية، الجبلية والقروية، الحضرية والجنوبية، القديمة العتيقة والحديثة لتشارك في موكب هذه "الجنازة"، وكل ذلك ليعري الروائي لنا مدينة بكاملها هي مدينة "الدار البيضاء" بكل جزئياتها وتفاصيلها في علاقاتها بالتاريخ تاريخ القمع والتسلط والفساد بكل أبعاده... الخ.

ففي الفصل الأول مثلا أي "الجنازة 1" يرصد لنا المؤلف كثافة مكانية شديدة الوضوح: الساحل الأطلسي، القليعة، سجلماسة، جبال الريف، سهول الشاوية، بلاد النصارى، القمم الأطلسية، ضريح مولاي بوشعيب، جامع القرويين، باب الفتوح، باب الخوخة، الباب الجديد، باب السلسة... الخ[39].

إنّ "أحمد المديني" هنا، لا يحدد لنا جغرافية المكان، ولا يربطه بمرحلة زمنية معينة، بل المكان هنا وسيلة التعبير عن مختلف الأحاسيس، والكشف عن أفكار المتكلم. ففي كل مرة تتكرر بعض الأمكنة وكأنها مشترك لفظي أو لازمة عبر فصول الرواية. فتكشف للقارئ ما تختزنه من طاقات انفعالية وحمولة إيديولوجية وأبعاد اجتماعية وتاريخية بطريقة فيها الكثير من

اللبس والتكتم، حتى يتأثر السرد فيتكسر في كل مرة، يقول السارد: «في كل هذا الخلاء العجيب والممتد، أريد أن أتذكر، ولا أعرف كيف أنظم ذكرياتي أو أسردها، ولا كيف أجمع الوصل بين باب أبي عجيسة والقليعة، ثم كيف قادتني الخطوات إلى ذلك الجحيم في تلك الأصقاع... وقيل لي، ثم قيل وشددت على عروة القول في جامع القرويين سنين عددا... »[40].

ب – **المكان يتحوّل إلى إنسان:** يشعرنا "أحمد المديني" في نص "الجنازة" أن الأمكنة على تنوعها وكثافتها تنفعل وتتحرك وتتكلم وتعلق وكأنها شخصيات روائية بخطابها وردود أفعالها.

• **المكان يتقمّص دور المحتج ويتخذ موقفا من الواقع:** يتحرك المكان بتواطئ مع السارد والبطل والكاتب المتخفي وراء الجميع، لذلك هو ينوب عنهم ويؤيدهم في سلوكهم الاحتجاجي على الراهن المتعفن والتحريض على وجوب تجاوزه. فالجدران "البيضاوية" ترغب في أن يسمع صوتها بطريقة تهكمية ساخرة: «من حق الجدران أن تخرق قانون الاستواء الذي وضع لها دون أخذ رأيها، إذ لا أحد يأخذ رأي أحد في هذه الأرض، فكيف بحالنا نحن الأشياء الجامدة... ونحن الأسقف قررنا أن نخترق، ورفضنا قانون الوقاية الذي فرض علينا من قبل إعلان عقد الحماية، فبدأنا نخترق، تشققنا، فانفضح كل شيء.. هل كان هناك شيء؟!... فألصقت علينا المنشورات، وعُلقت بنا الصور، صور لا نحبها... »[41].

2 – **صورة المدينة أو رواية المدينة:** يمكن استخلاص هذه الثنائية من قراءة النصوص الروائية العربية والمغاربية المعاصرة، فمنذ ثلاثية "نجيب محفوظ" إلى "سيرة مدينة" لعبد الرحمن منيف، وصولا إلى رواية "أن ترحل" للطاهر بن جلون، ورواية "المصري" لمحمد أنقار، و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج. وتكمن جمالية هذه النصوص الروائية في تكثيف اللحظات الشعورية، وفي تلك الهالة الصورية

المتعالية على الحدث العارض والموقف الإنساني العابر. إنّ رواية المدينة هي ذلك الجدل الوظيفي بين شخصيات المدن المختلفة وصراعاتها الإيديولوجية ومساجلاتها الكلامية اليومية المتنوعة.

فإذا كانت رواية "سيدة المقام"(43) تسترسل، بشكل تدريجي، التحولات المفجعة التي عرفتها مدية الجزائر العاصمة في فترة زمنية قياسية، فمن الجميل إلى القبيح، ومن المعقول إلى العبث، ومن الحرية إلى الرقابة ومن الحب إلى الكره المفاجئ، وبكل هذه المظاهر السلبية يقر نص "سيدة المقام" بأنّ هذا التحوّل السريع وغير المشروع، زاد المدينة تشويها وغرابة، وذلك عبر صراع يومي متواصل، بين رجال السلطة و"حراس النوايا" وكذلك رجال الثقافة، حيث تتحول المدينة إلى فضاء يترقّب فيه "حراس النوايا" أفعال وحركات، بل وحتى نوايا وأحلام الذين يعارضونهم من جهة السلطة أو من الجهة الشعبية الواسعة، وكان على المدينة أن تقاوم هذه الصراعات اليومية. وما تقديم بطلة الرواية "مريم" في "سيدة المقام" لعرض البالي على إحدى خشبات المسرح، مع أنها كانت تعاني من رصاصة طائشة أصابتها صدفة في أحد شوارع المدينة، إلا دليل على قوة تحديها، أي المرأة ابنة هذه المدينة وعمق قناعتها بأن الحرية واحترام رأي الآخر والإيمان بالنسبية في كل شيء، صفات تؤخذ ولا تعطى بدون تضحيات مناسبة.

لم يكن بوسع "واسيني الأعرج" أن يعبر عن رؤيته هذه، لو قدّم تلك الأحداث في فضاء غير فضاء المدينة، وهذا ما زاد من قوة تأثير رؤية المبدع تجاه مسألة العنف في الجزائر من جهة، وحقق أكثر جمالية النص الروائي.

كذلك انطلق الكاتب والناقد المغربي "محمد أنقار" في روايته "المصري"(44)، من مدينة "تطوان" ليؤسس صراعه ويجمّع جزئيات خيبته، وهو المتسلح بعدة سردية عميقة باحثا عن هوية المدينة وماهيتها، عبر مقارنة واضحة بين الحسي والمعنوي، وكذلك بين الذهني والتخييلي، ذلك أن انتماءه الجسدي

الواقعي يتحقق في مدينة "تطوان"، ولكنه معنويا يرغب ويميل إلى إبدالها بمدينة "القاهرة"، وذلك من خلال مقارنته لمختلف النماذج والسلوكات البشرية من حيث الملامح والوظائف والمواقف عبر حوارات متواصلة ضاربة في أعماق الحياة الشعبية ممثلة بالبطل "أحمد الساحلي".

3 – كثافة إشكالية تجنيس النص "الجنازة": إنّ نص "الجنازة" نص تقاطعت فيه فنون مختلفة كفن السيرة بمستوياتها المتعددة وفن الاعترافات، ذلك أنه حتى فن السيرة تراوحت من سيرة البطل "علي" إلى سيرة الكاتب نفسه والسيرة الروائية ككل، حيث تعدّت السير من السيرة (1) إلى السير (2 – 1) ثم السيرة (3– 1) والسيرة (2)[45].

وما يعمّق صفة تداخل هذه السير والفن هو صعوبة تحديد الضمائر عبر مختلف المشاهد السردية، فهناك ضمير المتكلم والمخاطب والغائب ومن صيغ الإفراد إلى صيغ الجمع يقول السارد محذرا: «إني ضمير المتكلم والمخاطب والخطاب، في اجتمعت الضمائر، ومني افترقت وانطلقت... لا أريد أن أنقض كلام أحد، ولا أدفع سيرة أحد، كما أن سيرتي لا تروى وهي ضاربة في التيه، ولها في الجنون فنون، فكل ما يظهر مني وهم، ولمسي هو لمس الهواء، واقتحامي يحقق المستحيل، فحاذروا»[46].

وفعلا يعترف المؤلف الضمني في سياق لاحق، بكلام تؤطره المحاكاة الساخرة، باختفاء الرواية وراويها وكأني به، يؤكد للمتلقي أن هذه السير الجزئية وهذا التعدد في الضمائر يوهم بالتنوع والاختلاف، ولكن في أي إطار؟ في إطار تخييلي محض، وحتى هذا الإطار لا علاقة له بالحقيقة وإن على الصعيد الفني، بتوظيف فاصلة يتحجج فيها عند اختفاء الراوي واستحالة إتمام الرواية/الكتاب[47].

نلاحظ من خلال هذا المقطع السابق وغيره من المقاطع السردية انشطارا واضحا في الذات الساردة، فهو سرد متنوع ومتشظٍ، يوحي بالبحث عن تموقع الذات اجتماعيا وفكريا وإيديولوجيا.

4 – توظيف الاستعارات المشبعة/المضغوطة: وتتحقق هذه الظاهرة من خلال العنونة الرئيسية، أي عناوين بعض الروايات المغاربية، ولاسيما مع كل من "بن سالم حميش" و"واسيني الأعرج" ولتحليل ذلك، سأتجاوز التفصيل في نظرية العنوان ودلالات العتبة النصية، وأركز على ملاحظة مفادها أن الروائي يلجأ أحيانا إلى استعارة أسماء أو مصطلحات من حقول مختلفة، لتكون عناوين مناسبة لنصوصهم الروائية.

فـ"بن سالم حميش" مثلا، عندما وضع عنوان "العلامة" لروايته[49]، فقد فرض على القارئ نوعا من الأسئلة والمساجلات حول مرجعية هذه التسمية وأبعادها وكذا دلالتها، أي لماذا اختزل "بن سالم حميش" محتوى روايته الضخمة في شخصية المفكر والفيلسوف "عبد الرحمن بن خلدون"؟! هل لأن النص توافرت فيه مجموعة من الأبعاد الفلسفية والفكرية والتاريخية؛ أم أنه نص عظيم ومثقل بالقيم المختلفة تماشيا وعظمة وقيمة الرجل المفكر، بوصفه علامة مميزة في عصر مميز؟!

كذلك يستعير الروائي "واسيني الأعرج" مصطلحا موسيقيا ليكون جزءا لعنوان روايته ما قبل الأخيرة[50] "كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس"، وكأن بالروائي رغب في تجسيد ما يعرف بتداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية، بدلا من تداخل الوحدات النصية على حد تعبير أصحاب نظرية التناص، فأدى ذلك إلى حدوث تزاوج بين ما هو أدبي محض "الأشباح" وما هو موسيقي صرف "سوناتا"، هل لأن بطلة الرواية لم تغادر الحياة حتى أكمل ابنها "يوبا الثاني" مقطوعته الحلم؟! أم أن البطلة هي التي كانت مولعة بالعزف على البيانو، أم أن الموسيقى تُعزف فقط

للذين هجّروا من أرضهم الأصلية، أثناء الشروع في مراسيم الدفن، وإن صاروا كمية من الغبار ستُنثر على تلك الأرض، كما كانت رغبة البطلة "مي".

فالعنوان بهذا الشكل البليغ كان أكثر تحفيزا للسؤال والبحث والاحتمال والتصور، من لو أنه جاء استعارة بسيطة كأن نقول فقط "أشباح القدس" مثلا.

الإحالات

1 - انظر/ محمد ميشال، "عن تحولات البلاغة"، مجلة بلاغات تصدر عن مجموعة البحث في البلاغة والأدب بالقصر الكبير بالمغرب، العدد 1، شتاء 2009، ص ص 19 – 20.

2 – انظر/ نبيل حداد، بهجة السرد الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2010، ص 1.

3 – انظر/ أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكوّن والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص 42.

4 – محمد بك المويلحي، حديث عيسى بن هشام، طبعة مصرية لغة – علم اللغة – الأدب، 1911، ص 6.

5 – أحمد اليبوري، في الرواية العربية، ص 44.

6 – محمد بك المويلحي، حديث عيسى بن هشام، طبعة المصرية، ص 41.

7 – المصدر نفسه، ص 128.

8 – نفسه، ص 99.

9 – نفسه، انظر الصفحات: 158، 165، 204... الخ.

10 – نفسه، ص 10 وكذلك ص 31، 115... الخ.

11 – انظر/ المصدر نفسه، ص ص 7، 8 و9.

12 – انظر/ نفسه، ص 10.

13 – نبيل حداد، بهجة السرد، ص 11.

14 – انظر/ المرجع نفسه، ص ص 12 – 13.

15 – إبراهيم الهوارة، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ط 1، دار المعارف، مصر، 1978، ص 78.

16 – المرجع نفسه، ص 85.

17 – Bernard VALETTE, Esthétique du roman moderne, Nathan, 1985, pp 120 – 121.

18 – Mikhaïl BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman T. Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978, pp 87 – 88.

19 – انظر/ ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ت. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط 1، 1986، ص 270.

20 – انظر/ المرجع نفسه، ص 266.

21 – P. U. TZIMA, L'ambivalance romansque "Proust - KAFKA, musil" le sycomore, 1980, p 50.
22 – M. Robert, Roman des origines et origaines du roman, Gallimard, 1981, p 39.
23 – Oswald DUCROIT, Tzvetan TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, points, Seuil, 1979, pp 385 – 386.

24 – انظر/ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 36.

25 - Tz. Todorov, Le principe dialogique, Seuil, 1981, p 103.

26 – نبيل سليمان، فتنة السرد، ط 2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2000، ص ص127 – 128.

27 – لمزيد من المعلومات: انظر/ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ت. يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1988، وخاصة الفصل الثاني والثالث من الكتاب.

28 – G. GENETTE, Fiction et diction, Seuil, 1991, p 34.

29 – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ت. محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال، 1981، ص 170.

30 – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، 1998، ص 160.

31 – محمد مشبال، مجلة بلاغات، ص ص 19 – 20.

32 – المرجع نفسه، ص 21.

33 – A. KIBEDI VARGA, Discours, récit, image, Pierre MORDAGA, éd. Liege, Bruxelles, 1989, p 35.
34 – Voir/ J. P SERMAIN, Rhetorique et roman au dix huitième siecle…, éd. Voltaire fondation, Paris, 2004.

35 – شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2010، ص 16.

36 – المرجع نفسه، ص 15.

37 – محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، الطبعة المصرية، ص 182.

38 – المصدر نفسه، ص 301.

39 – أحمد المديني: الجنازة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط 2، 2004، ص 15.

40 – المصدر نفسه، ص ص 14 – 15.

41 – المصدر نفسه، ص 25.

43 – واسيني الأعرج: سيدة المقام، موفم للنّشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.

44 – محمد أنقار: رواية "المصري"، منشورات دار الهلال، القاهرة، ع 659، 2003.

45 – الجنازة، ص ص 93 – 95.

46 – المصدر نفسه، ص ص 95 – 96.

47 – المصدر نفسه، ص ص 97 – 98.

49 – بن سالم حميش: العلامة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2007.

50 – واسيني الأعرج: كريماتوريوم/سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2008.

نحو شفرة عاملية*

باتريس باڤي

ترجمة: د. سمية زباش

جامعة الجزائر

عندما نسلّم بوجود شفرة (code) تمثّل مفتاح رسالة ما، فإننا نسلّم، في الوقت ذاته، بوجود نظام لا يمكن ملاحظته على مستوى الظاهرة، أو الرسالة. وعلى الرغم من أن هذه الشفرة تضم البناء المرئي (visuelle) للرسالة، فهي تفسّر أيضا ما يتم إنجازه في الرسالة المسرحية.

وعلى هذا، فإنه ينبغي التمييز بين مختلف شفرات المسرحة (théâtralité)، وشفرة أخرى تكون أكثر شمولا، سنطلق عليها الشفرة المركزية للأفعال، أو الشفرة العاملية (actantiel)[1]. وهذه الشفرة ينبغي تؤدي إلى تفسير الاشتغال الخاص بالفضاء المسرحي، وحصر مجموعات الأعمال من خلال تفسير ديناميكيتها بواسطة نظام القوة. فشفرة المسرحة تؤدي إلى حل رموز الأيقونات، والدلالات الإيحائية (connotations)؛ لأنها تتكيّف مع التواصل المسرحي الذي يكون قادرا على تقديم مرجعها (référent) فوق ركح المسرح. وبالمقابل، فإن الشفرة العاملية التي نقترحها، هنا، ليست شفرة مسرحية تخصيصا. والدليل على ذلك، أنها ناتجة في نشأتها عن أعمال تتعلق بالحكاية (بروب)، والأسطورة (غريماس)، والنقد النفسي (مورون)، إلخ.

وهذه البنينة (structuration) للشفرة، لا يتحدد موقعها على مستوى الدوال (signifiants)، والرسالة، بل على مستوى المدلولات، أو بالأحرى مجموعات المدلولات التي يعمل تفاعلها على إنتاج الصراعات المختلفة في العمل

الفني، وخطوط قوته الأساسية. ويتعلق الأمر هنا بالانطلاق من أعمال فنية خاصة، ولكن بإعادة تكوين نموذج نظري، رغم أنه عام جدا بالضرورة، إلا أنه ملائم بالنسبة إلى مجمل المسرحيات.

كما أن شفرة الأفعال هذه، تختلف من جهة أخرى عن شفرة السردية، (narrativité) التي تنطبق على أنظمة أخرى غير النظام الوحيد للمسرح. فالنموذج الخاص بالسردية كما تم بناؤه من قبل "بريمون" (Bremond)، أو "بروب"، يؤدي إلى إعادة اكتشاف المراحل اللازمة لكل قصة (récit)، ومن ثمّ الإقرار بالترتيب الضروري لوظائف الرسالة، لأن الأمر يتعلق دائما بمحور الرسالة. وبالمقابل، ينبغي أن تعيد شفرة الأفعال تكوين نظام القوى دون أن تتبئ بشكله في رسالة خاصة. فنموذج الأفعال يتحدد موقعه على مستوى شفرة نظرية (لا تتحقق في التطبيق). ولا ينبغي أن ينصبّ اهتمامنا – هنا- على خصوصية هذه الرسالة، بل على إيجاد شفرة عامة بما يكفي، لتنطبق على كل نص درامي. وهذان المفهومان أي **الشفرة** و**الرسالة**، هما مفهومان يوافقان الأبحاث التي قام بها باحثون في مجال الإنتاجية النصية من أمثال "صولارس" (Sollers)، و"بودري" (Baudry)، و"كريستيفا" (kristeva)[2] الذين استوحوا، هم بدورهم، أعمال "تشومسكي" (Chomsky) في مجال اللسانيات التحويلية. ونحن نميّز – هنا- بين البنيات السطحية (في اصطلاحنا هي: الرسالة)، والبنيات العميقة (الشفرة) التي تولّد النص.

إن هذا النوع من التحليل، لا يهتم بالعمل الحقيقي بقدر ما يهتم بفضائه. فهو يسعى إلى رسم خطوط القوة في هذا النظام الخاص جدا، الذي تتجمّع حوله مادة المسرحية كلها. ذلك أن كل مسرحية هي فضاء صغير (micro-univers) يشتغل وفق قوانينه الخاصة به. والتحليل الوظيفي سيعتبر العمل الفني

بمثابة فضاء دلالي تتعارض داخله عوامل (actants) الدراما، أو ممثّلوها (acteurs).

فالمسرح في هذا السياق، يكون أحد المجالات التي يمكن أن يُطبّق فيها التحليل الوظيفي. أما السيميولوجيا، فهي تستوحي في أبحاثها، نموذجا عامليا من أعمال "بروب"، و"سوريو".

- فلاديمير بروب (V. Propp).

إن أول محاولة في مجال التحليل البنيوي للوظائف، تعود إلى كتاب "بروب" الموسوم: "مورفولوجيا الحكاية."(3) فالمؤلف قد اهتم في دراسته للحكايات الشعبية - كما يبدو- بالدراسة التركيبية (syntagmatique) للعمل خصوصا. كما أن منهجه الذي يقوم على تقطيع النص، من خلال التمييز بين أفعال ضرورية في كل حكاية، لا يبتعد كثيرا عن ذلك البحث عن العلامة المسرحية الدنيا الذي نتمسك به. فالتركيب السردي يكشف عن وظائف قابلة للتنظيم. وهذا النظام هو الذي تنتمي إليه الشفرة التي أطلقنا عليها شفرة السردية. فهذه الشفرة تستنطق القصة، أي الجزء السطحي للنص.

ورغم أن دراسة الاستبدال (paradigme)، أي النموذج العاملي، لم تكن أمرا غريبا عن "بروب" الذي يرى في الحكاية خطاطة ذات سبع شخصيات هي: الخصم المنافس (antagoniste)، والمانح، والمساعد، والأميرة أو والدها، والمُفوّض، والبطل، والبطل المزيّف.(4) فإن هذا النموذج العاملي يقدم جميع التوافقات (combinaisons) الممكنة في عالم الحكاية. ولكن من الطبيعي أن تكون هذه المجموعة من الشخصيات تختص جدا بالحكاية الشعبية، ولا يمكن تطبيقها في المسرح.

وثمة عمل مماثل، ولكنه يتعلق بالدراما، أنجزه "إتيان سوريو" في كتابه الموسوم: "الوضعيات الدرامية المائة ألف".

- إتيان سوريو (E. Souriau).

لقد حاول "إتيان سوريو" في هذا الكتاب، الذي تأثر فيه بعلم الجمال والأخلاق، أن يحدّد "الوضعيات الدرامية المائة ألف"، أو أن يحدّد - على الأقل- أنواع الوضعيات الممكنة في المسرح. فهو يتساءل قائلا: ما هي الكيانات الدرامية الوظيفية الأساسية، والأدوار الأساسية المحضة (لأن الأمر يتعلق بتحليل كل شيء حتى العنصر الديناميكي، والتوجيهي القابل للعزل)، التي تؤلف البنية التقنية العادية للقوى، والعوامل الأساسية لكل وضعية درامية؟.(5)

وبهذا يعمل "سوريو"، من خلال بحث "حالة الفضاء الدرامي" في لحظة معينة، على إعادة بناء نظام القوى في المسرحية، لأن الأمر لا يتعلق بدراسة العلاقات القائمة بين الشخصيات، بل باكتشاف وظائف للفعل الذي تقوم به هذه الشخصيات.

ويميّز المؤلف بين ست وظائف درامية هي:

♌ 1) **الأسد** أو القوة الموضوعاتية (thématique):

"لكل وضعية درامية كمولّد، قوة موجهة، قوة تمثّل إحدى شخصياتها المركز، أو الضحية."(6)

☉ 2) **الشمس** أو ممثّل القيمة:

"الميل الذي يتحدد موقعه في ♌ يستلزم بالضرورة شيئا مرغوبا."(7)

♁ 3) **الكوكب المستقبل** (الأرض):

"... يجسّد الظافر (obtenteur) الذي يُتوقع حصوله على الشيء المرغوب، أو الحائز الافتراضي [...] وظيفة درامية أساسية."(8)

♂ 4) **مارس أو المعارض**:

"لن تكون ثمة دراما ما لم تواجه العملية أية عراقيل."(9)

تعترض هذه الوظيفة، مثل نقيضها، قوة موضوعاتية.

5) **الميزان،** أو حكم (arbitre) الوضعية.

تلعب هذه الوظيفة "دور الحكم".

"لا يعني ذلك أن يكون بالضرورة حكما بين الخصمين المتنافسين، أي بين القوة الدرامية ومُقابلها؛ لأن وظيفته الحقيقية هي وظيفة مانح الشيء المرغوب."(10)

6) **القمر،** أو مرآة القوة (المساعد Adjuvant): يتعلق الأمر هنا بـ "... دور المعني المساعد، والمشارك أو العون، والمنقذ الذي يعمل في الاتجاه ذاته لإحدى القوى الدرامية الموضوعة سلفا، ويساعد على تقوية هذه الأخيرة في العالم الصغير."(11)

لبنينة، واستعمال الخطاطة

إن هذه الوظائف تكون مرتبطة في نظام من القوى، و"... لا يمكن لأية وظيفة من هذه الوظائف أن توجد، وأن تكون مفهومة جيدا بمعزل عن بقية الوظائف الأخرى، لأنها تمثّل الوظائف المتنوعة لنظام يكون فيه كل شيء مترابطا."(12)

لقد طبّق "سوريو" هذه الخطاطة فيما بعد، على نصوص متنوعة. ولاحظ أنها تتكيّف بشكل جيد مع النصوص. والفئات التي تم اختيارها كانت عامة جدا، بحيث يمكن أن تجد ما يطابقها في شخصية من شخصيات المسرحية، أو في جزء من أجزائها.

وبهذا يمكن جدا استعمال هذه الخطاطة كقاعدة انطلاق. كما يمكن بنينتها (structurer) في خطاطة مكانية (spatial). ويعود لـ "سوريو" الفضل كله في التمييز بين قوى تكون موجودة بدقة في أي فضاء درامي. لكنه لم

يعمل على بنينة هذا النظام بصورة واضحة، رغم ملاحظته التي يرى فيها أن هذه الوظائف تنتمي إلى "نظام كل شيء فيه مترابط."(13)

وقد عاد "غريماس" إلى هذه الخطاطة مجددا، في كتابه: "الدلالة البنيوية"، وحاول تنظيمها، وبنينتها في ثلاث مزدوجات جدلية هي: المزدوجة ذات/موضوع، والمزدوجة مرسل/متلقي، والمزدوجة مساعد/معارض.

- **الفئة العاملية ذات/موضوع**

تشكّل القوة المُوجّهة (force orientée)، والشيء المرغوب علاقة الصراع القاعدية. ويتعلق الأمر - كما أشار إلى ذلك "أ. جوليان غريماس" - بعاملين تركيبيين مكوّنين للفئة "ذات" (sujet) أو "موضوع (objet)."(14) فالذات الدرامية تسعى للبحث عن موضوعها، وقيمتها الموجّهة، سواء كان هذا الموضوع مبدءا أخلاقيا (شيلر)، أو تحقيقا للذات (غوته)، أو موضوعا محبوبا، أو أية قوة مُوجّهة أخرى.

- **الفئة العاملية مرسل/متلقي**

إن هذه الفئة المزدوجة يضطلع بها عند "سوريو"، **الحكم** (arbitre) الذي هو مرسل (أو مساعد) الشيء المرغوب، والمتلقي له (أو الظافر بالشيء المرغوب). ويمكن أن يختلط متلقي الشيء المرغوب بالقوة الموجهة.

- **الفئة العاملية مساعد/معارض**

إن هاتين الوظيفتين لا تكونان ضروريتين كالوظيفتين السابقتين. فهما تعملان كمعدّلات (modulateurs) باستطاعتها أن تبلور الوضعية، أو تدهورها. و"... يتعلق الأمر هنا بـ "مشاركين" ظرفيين، لا بعوامل (actants) حقيقيين للعرض المسرحي."(15)

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الفئات الثلاث الأساسية التي ميّزها "غريماس" في بحثه عن نموذج عاملي أسطوري، صورا أخرى من العلاقات.

يكفي أن نتّخذ كمرتكز، في كل مرة، إحدى الوظائف ونُمفصل وظيفة، أو وظيفتين حول هذا المركز.

وسوف نحصل على العلاقتين التاليتين:

1) العلاقة ℘ ♎ ♂

(القوة الموجهة – الحكـــــم – المعارض)

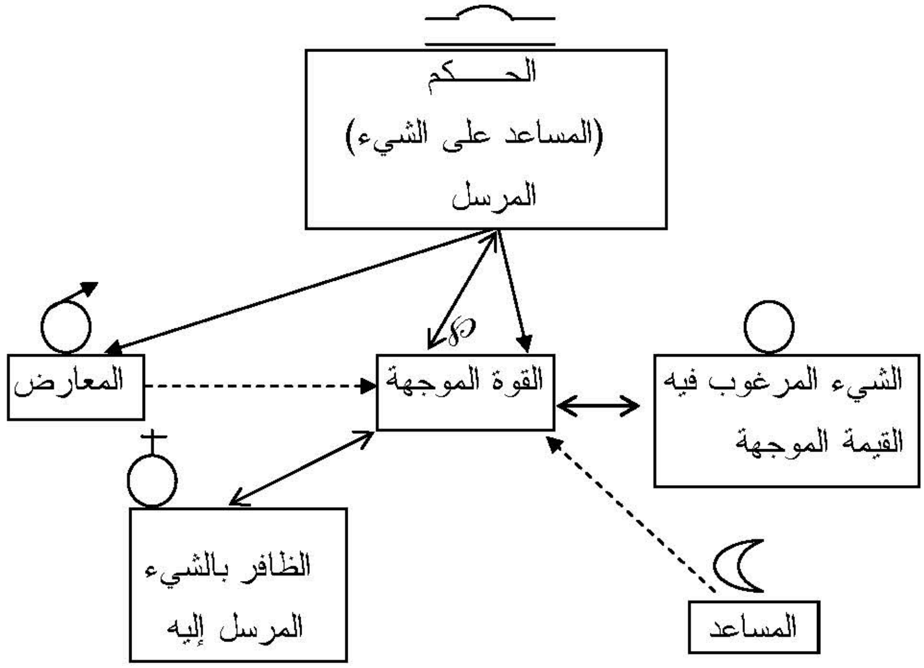
يعتبر الصراع بين القوة المُوجّهة، والمعارض (opposé) بمثابة صراع مركزي، ومحرّك أساسي لتطور الحبكة. ويُفضُّ هذا الصراع، وينتهي بانتصار القوة الموجهة، أو بفشلها.

2) العلاقة ☾ ℘ ♂

(المساعد – القوة الموجهة – المعارض)

إن القوة الموجهة تتجاذبها قوتان مضادتان تعملان على تقريبها من هدفها، أو إبعادها عنه (الشيء المرغوب). وهاتان القوتان المعدّلتان تدفعان بالنتيجة النهائية إلى الأمام، أو تؤخّرانها.

وتعطينا هذه العلاقات المختلفة الخطاطة التالية:



يمكننا أن نحتفظ بهذه الخطاطة القاعدية، ولكن سنحاول بنينتها. بحيث يمكن أن يحدث انفصال بين الوظائف التي يصعب نقلها في الرسالة، وتلك التي تتجسّد في الرسالة بسهولة.

إن الوظائف الست، هي القوى القاعدية للنموذج العاملي. فهي جميعا لا توجد إلا على المستوى النظري للشفرة، وبالتالي في النص الأم (génotexte). وهذا لا يعني أنه لا يمكن لبعض الشخصيات أن تجسّد هذه القوى. فكل شخصية هي، في الحقيقة، تحويل لشفرة عاملية، وتعبير عنها. بل يمكننا التمييز بين الوظائف الست وفق قدرتها على التعبير في الرسالة، والتجسّد في صورة. وسنحصل - وفق هذا المعيار- على مجموعتين من الوظائف.

1) سنميّز وظائف لا تعبّر جيدا، ولا تنفُذ إلى مساحة الرسالة إلا في القليل النادر. ومن بين هذه الوظائف، وظيفة الحكم، والشيء المرغوب، والظافر بهذا الشيء. وهي وظائف نادرا ما يتم تمثيلها، أي تحيينها (actualisées) في شخصيات، أو في أجزاء من الرسالة. وتوضع على مستوى نظري مجرّد؛ لأنها تؤلف أنساقا من القيم التي يتم تنظيمها في الشفرة الإيديولوجية الخارجية(16) الخاصة بكل مسرحية، أو بكل مؤلف. كما أنها تنتمي إلى التلفظ (énonciation) الخاص بالمؤلف أكثر مما تنتمي إلى ملفوظات (énoncés) الشخصيات.

2) وبالمقابل، فإن وظائف أخرى مثل **القوة الموجهة**، و**المعارض** أو **المساعد** تجسّدها في معظم الأحيان الشخصيات. وتُستخدم بشكل ملموس في الفعل، وتُدمج في الرسالة. ذلك لأن كل رسالة تكاد تستلزم بالضرورة وجود صراع بين الشخصيات، وتتواجه هذه الوظائف الثلاث مباشرة في الرسالة. وبهذا يمكن حلّ معطيات الأبطال، ودوافعها بسهولة بواسطة الشفرة الإيديولوجية الداخلية.

- **هنري غوهيي** (H. Gouhier).

إن محاولة "سوريو" لم تتبع من قبل علماء آخرين مختصين في جماليات المسرح. ورغم أن هؤلاء كانوا يعملون بمعزل عما اكتشفه نظام "سوريو"، إلا أنهم يتجهون في الغالب الأعم نحو الهدف ذاته، وهو اكتشاف نظام تشفير يتعلق بما قبل المسرح (avant-théâtre). وهذا النظام هو الذي سيتم تحيينه في إنجاز العمل الخاص.

وهكذا راح "هنري غوهيي"(17) يبحث في كتاب أقل شهرة، لكنه أكثر علمية من كتاب "سوريو"، عن التمييز بين **الفعل**، و**الحبكة**. فهو يقابل بساطة الفعل بتعقيد الحبكة. وتقوم محاولته – أساسا- على التمييز بين نظام (أو شفرة) من العلاقات البسيطة التي لا تتحقق في الرسالة، ونظام من

الحبكات التي تؤلف الرسالة. ولكن تعريفه للفعل مماثل تماما لتعريف الشفرة العاملية التي نسعى للبحث عنها، يقول: "إن الفعل مخطّط ديناميكي يلخّص لعبة من الخيالات التي تكون متفرّدة سلفا بحركاتها، ومواقعها المتبادلة." (18)

فالفعل، إذن، نظام من الإمكانات، والذوات التي تقبل الانتقال للتواجد في العمل: "إن الفعل يلخص أحداثا، ووضعيات. وبمجرد شروعه في التمدد، يحرّك لعبة صور تروي سلفا قصة، فتُوضع بذلك على مستوى الوجود." (19)

أما الشفرة، فإنها تتحيّن في الرسالة الخاصة، لأن "... الانتقال من الفعل المبسّط إلى الفعل الذي يستغرق مدة معينة، هو، إن شئنا، نوع من التجسّد (incarnation)." (20)

إن منهج "غوهيي"، بالمعنى الضيق، منهج سيميائي، لأنه يسعى للبحث عن شفرة انطلاقا من الرسائل التي تشكّلها الحبكات. لكن "غوهيي" لا يحدد، مع الأسف، طبيعة هذه الشفرة للفعل، ومن ثم فهو لا يقدم نظاما مبنينا.

- **رولان بارت** (R. Barthes).

لقد استوحى "بارت" تحليل الوظائف بوضوح في كتابه: "حول راسين" (Sur Racine). ويتجلى ذلك في قوله:

"... لقد تم التعامل مع التراجيديا هنا بوصفها نظاما من الوحدات ("الصور")، والوظائف." (21)

وعندما يحاول العمل على تحليل الشخصيات، فإنه يعتبرها بمثابة "أقنعة، وصور لا تتلقى اختلافاتها من حالتها المدنية، بل من مكانتها في المظهر العام الذي يبقيها مغلقة." (22)

فمن نظام "سوريو" المترابط، إلى مجموعة الصور عند "بارت"، مرورا بلعبة الصور الخيالة عند "غوهيي"، نعيد اكتشاف الاستعارة نفسها التي تتعلق

بتجميع الوظائف، وصورة هذا التنسيق هي التي تقدم لنا مفتاح الشفرة، والرسالة.

وهذه الصورة في تحليل "بارت" لمسرح "راسين"، هي علاقة قوى بين الشخصيات، يقول: "إن العلاقة الأساسية القائمة بين الشخصيات هي علاقة سلطة، والحب لا يفيد سوى في الكشف عنها. ويمكن القول إن هذه العلاقة تتّسم بالعمومية، والشكلية المفرطة، بحيث لن أتردد في تقديمها في نوع من المعادلة المزدوجة:

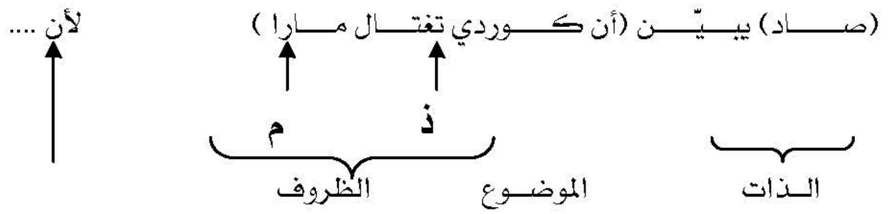
- (أ) يملك كل السلطة على (ب).
- (أ) يحب (ب) التي لا تحبه."(23)

وبهذا تكون العلاقة العاطفية، في النهاية، علاقة قوى: "إن الثنائي العاطفي عند راسين (الجلاد، والضحية) يقاتل في فضاء موحش، ومهجور."(24)

ولسنا نهدف في إطار هذه الدراسة، إلى التحقق من صحة الاستنتاجات التي توصّل إليها "بارت" في تحليله لمسرح "راسين". ولكن يمكننا - مع ذلك- اعتبار الشفرة العاملية التي اقترحها "بارت" صالحة لدراسة مسرحيات "راسين" (كما يثبت ذلك القسم الثاني من كتاب "بارت" "حول راسين"). وبهذا يعلن التحليل الوظيفي دخوله نهائيا إلى سيميولوجيا المسرح.

نحو شفرة عاملية

إن هذه المحاولات التي تسعى إلى إنشاء شفرة عاملية تلتقي جميعها عند نقطة واحدة - وهي أنها تسعى إلى إقامة بنية أساسية وشاملة- كافية لتوليد أي نص درامي. ويمكن أن نأخذ هنا فكرة "غريماس"، و"سوريو" التي ترى أن النموذج العاملي قابل للمقارنة بجملة كبرى تحتوي على ذات، وموضوع، ومكمّلات ظرفية. وبهذا ستكون الجملة الصغرى في مسرحية **مارا صاد** لـ "بتر فايس" (Peter Weiss) مثلا، كالتالي:



وبهذا سنعقد العلاقة الأساسية للنظام كصراع بين الذات، والموضوع؛ لأننا نريد، بذلك، تعديل خيار الموضوع. أما بالنسبة إلى "غريماس"، و"سوريو"، فإن الشيء المرغوب هو الذي يمثّل الموضوع الذي تتجه نحوه القوة المُوجّهة للذات. غير أن هذا الشيء المرغوب يكون وظيفة من وظائف الشفرة؛ أي أن هذه الوظيفة تكمن في مجموعة من القيم، والمعايير التي تؤثّر في أسلوب البطل/ذات. وبعبارات بيرس، فإنه يمكن القول إن الشيء المرغوب يكون وظيفة أيقونية (iconique) أكثر منه وظيفة إشارية (indicielle)؛ لأن قيمته تكمن في محتواه الإيديولوجي أكثر منه في قدرته التركيبية على الاستجابة لديناميكية القوة المُوجّهة. وهذه الأخيرة تكون، على العكس من ذلك، وظيفة من وظائف الرسالة التي تتجسّد في النص، وتساهم فيه مباشرة (في معظم الأحيان بسمات شخصية يتم استخدامها في الديناميكية الإشارية للفعل). وستجد مُقابلها (قوتها المعاكسة) في المعارض، وهي وظيفة تنتمي بدورها إلى الرسالة أكثر منها إلى الشفرة؛ لأنها تتجسّد في شخصية فعّالة، وتتدخّل في الصراعات، وفي الحبكات التي يمكن ملاحظتها مباشرة في الرسالة.

إن العلاقة القاعدية (بين الذات والموضوع) تربط بين القوة الموجهة، والمعارض. وهاتان الوظيفتان، هما الوظيفتان اللتان تشكّلان الصراع الأساسي. فالمسرح يقدم شخصيات من خلال مُقابلتها، وموضعتها في "علاقة ديناميكية"، كما هو الحال بخصوص مؤشرات بيرس.

وقد عدّ منظرو المسرح هذا الصراع القاعدي بمثابة القوة الديناميكية للمسرحية:

"إن جميع الحبكات تستعين بعاملين على الأقل، يمكن أن نطلق عليهما قوة، وقوة معاكسة. فالقوة هي الشيء الذي يقود الحركة، في البداية، إلى اتجاه معيّن. أما القوة المعاكسة، فهي الشيء الذي يولّد تغيير هذا الاتجاه."(25)

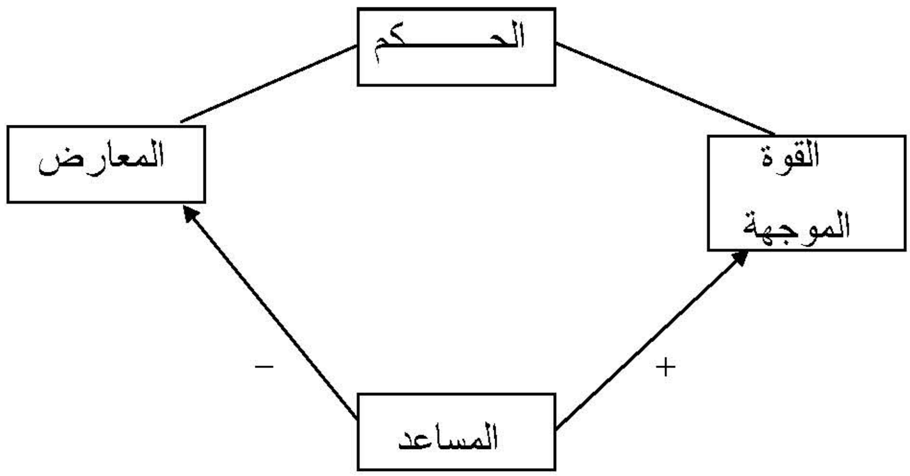
وبهذا تكون القوة الموجّهة، والمعارض هما الوظيفتان اللتان تنتقلان بشكل أفضل من الشفرة المجرّدة إلى الرسالة المحسوسة.

وخلافا لذلك، فإنه من النادر أن يخرج **حكم الوضعية** (arbitre de situation) عن الشفرة، وعن النظام النظري الخاص بالقيم التي تعمل على تنظيم عملية التحكيم بين القوة الموجهة (ق م)، والمعارض (مع). والحكم هو الجزء المركزي في الشفرة العاملية؛ لأنه يكون في صلب النظام الإيديولوجي، بما أنه يملك سلطة القرار على مصير القوة المُوجّهة، ويراقب مصائر القوى الأخرى أيضا.

أما **وظيفة المساعد**، فهي لم تعد تعترض وظيفة المعارض في الشفرة المقترحة. وسوف نسلّم بأنه يمكن أن يكون موجودا (وهو في هذه الحالة يساعد القوة الموجّهة)، أو ألا يكون موجودا (لا تكون القوة الموجهة معيّنة بواسطته)، أو أن يكون موجودا بضده، وبالتالي في شكل معارض يجب فهمه، وإدراكه بوصفه مضادا للمساعد، وليس بوصفه القوة التي تعترض، بانتظام، القوة المُوجّهة. وإذا كنا نرغب في الاحتفاظ بالمساعد في شكله الإيجابي، فإننا سنقول أنه لا يستطيع مساعدة القوة المُوجّهة فحسب، بل المعارض أيضا، وبالتالي، وعلى سبيل الاستنتاج، الإساءة إلى القوة الموجّهة.

فالمساعد هو مُعدّل (modulateur) ظرفي للشفرة، ولا يكون دوره حاسما في الصراع بين القوة الموجهة والمعارض (ق م)/(مع)، ولكنه يعمل على وقف سير العمليات أو على تسريعها.

أما بالنسبة إلى الوظائف الأخيرة، أعني بذلك وظيفتي الظافر بالشيء، والشيء المرغوب، فهما نتيجتان من نتائج وظيفتين أخريين هما: الحكم (arbitre)، والقوة الموجّهة. ويمكن إدماجهما في هاتين الدائرتين. وبهذا تكون الخطاطة مبسّطة، ومختزلة في أربع وظائف يمكن نقلها (transposables) بسهولة من الشفرة إلى الرسالة.



من المؤكد أن هذا النموذج العاملي يدين ببساطته وصحته العامة إلى عدم دقته. وهذا أمر يتوقف على العمل الذي قمنا بالبرهنة عليه حول نوع كامل، وهو المسرح، بل أكثر عموما، حول النموذج الخاص بكل عرض فني للأفعال الإنسانية. ويمكن تطبيق هذه الخطاطة على كل نوع من أنواع المسرح، وتمييزها عن تعقيد الفضاء الدرامي، وتكييفها له.

ومع ذلك، فقد كان من الضروري إنشاء شفرة للأفعال، شفرة من المفروض أن تولّد جميع الرسائل المسرحية الممكنة. وإن ظلت قوانين التحويل التي تقود إلى هذه الخطاطة العاملية البسيطة جدا، والبنيات السردية المعقدة للرسالة، بحاجة إلى إثبات، فإننا نفهم الآن، على الأقل، العلاقة القائمة بين الطبقة السطحية للرسالة، والشفرة العاملية؛ لأن هذه الشفرة العاملية هي التي تقدم مفتاح جميع التحريضات المسرحية التي ندركها.

الهوامش

* – هذا النص المترجم هو جزء من الفصل الثالث من كتاب: "**مشاكل السيميولوجيا المسرحية**" (**Problèmes de la Sémiologie Théâtrales**, Les Presse de l'Université du Québec, 1976)

وعنوان الفصل هو: **التداولية: المسرحة والدلالات الإيحائية.**

1 – العبارة تعود إلى "ألجيرادا جوليان غريماس" (A. Greimas) في كتابه: "الدلالة البنيوية" (Sémantique Structurale, Paris, Larousse, 1966, p. 172.).

2 - CF. Tel Quel _ Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968.
3 - Vladimir Propp, Morphologie du conte, Paris, Seuil, « Points », 1965.
4 - Ibid., p. 97.
5 - Etienne Souriau, les Deux cents mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950, p. 71.
6 - Ibid., p.83.
7 - Ibid., p. 86.
8 - Ibid., p.89.
9 - Ibid., p.94.
10 - Ibid., p. 101.
11 - Ibid., p.104.
12 - Ibid., p.104.
13 - Ibid., p. 142.
14 - Greimas, op. cit., p. 176.
15 - Ibid., p. 179.
16 - CF. Code idéologique externe et interne, p. 85.
17 - Henri Gouhier, l'œuvre théâtrale, Paris, Flammarion, 1958.

18 - Ibid., p. 75.
19 - Ibid., p. 76.
20 - Ibid., p. 80.
21 - Roland Parthes, Sur Racine, Seuil, 1963, p. 9.
22 - Ibid., p. 21.
23 - Ibid., p. 34-35.
24 - Ibid., p. 43-44.
25 - E. Olson, « The Elements of Drama : plot », Perspectives on Drama, J. Calderwood, édit., Oxford Press, 1968, p. 296. [Traduction P.P.].